

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**Corazón y sangre. Su representación histórico artística y su simbología
en el arte contemporáneo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Sonia Fernández González

Director

Mariano de Blas Ortega

Madrid, 2016

CORAZÓN Y SANGRE

SU REPRESENTACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA Y
SU SIMBOLOGÍA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Sonia Fernández González

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR:
Mariano de Blas Ortega

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

CORAZÓN Y SANGRE
SU REPRESENTACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA Y
SU SIMBOLOGÍA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Sonia Fernández González

BAJO LA DIRECCIÓN DEL DOCTOR:

Mariano de Blas Ortega

MADRID, 2015

*Gracias a Elena, Gema y Valerie
por creer en mí, impidiéndome
abandonar esta investigación en
varias ocasiones. A Mariano y a Pablo
por acompañarme. A mis padres por
su apoyo incondicional. Y a Miguel,
por darle forma a tantas cosas.*

CORAZÓN Y SANGRE

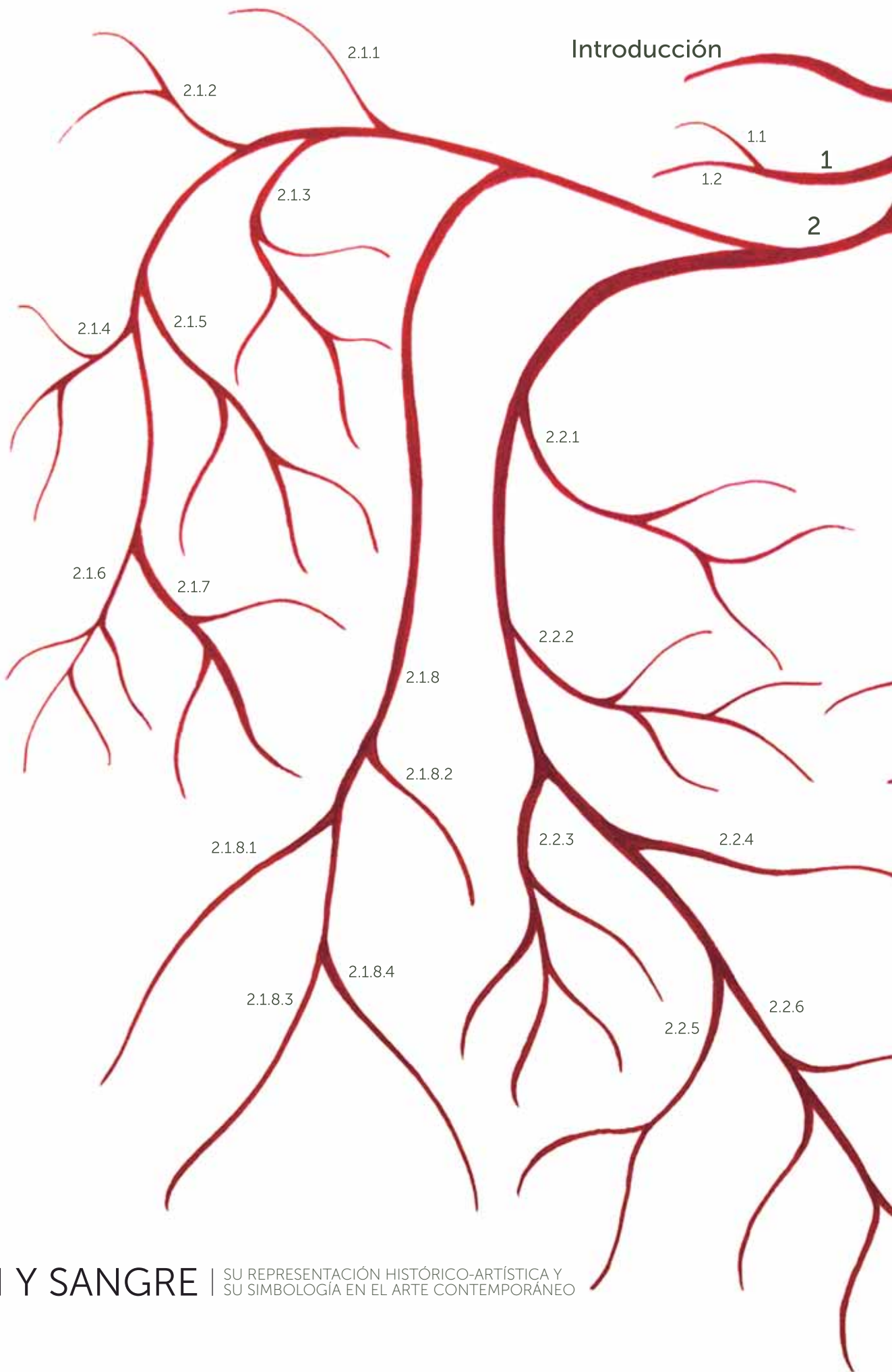
SU REPRESENTACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA Y
SU SIMBOLOGÍA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

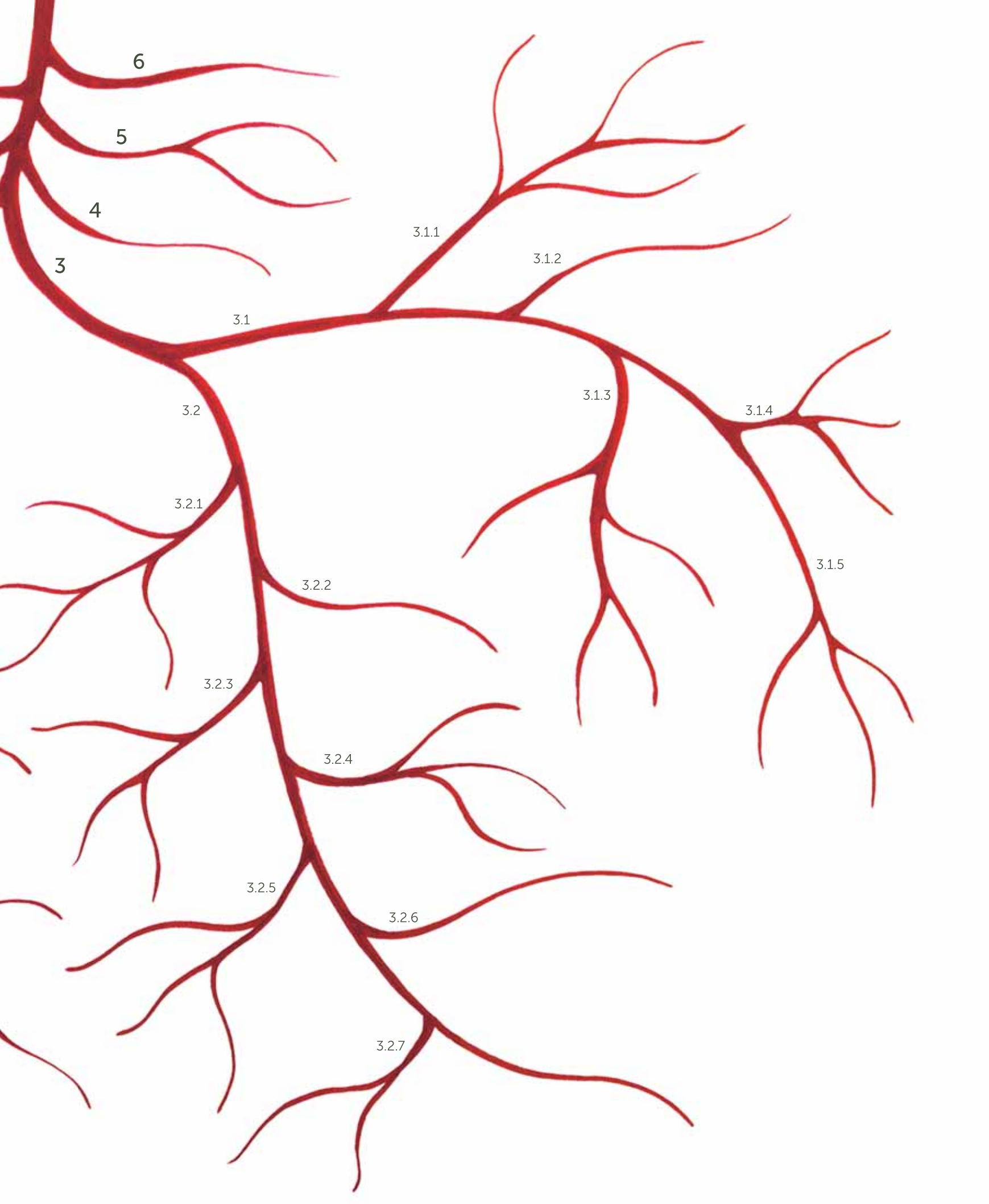
Sonia Fernández González

Índice

INTRODUCCIÓN	8
1. RESUMEN-SUMMARY	17
1.1. RESUMEN	18
1.2. HEART AND BLOOD. THEIR HISTORICAL AND ARTISTIC REPRESENTATION AND SYMBOLOGY IN THE CONTEMPORARY ART.....	26
2. EL CORAZÓN Y LA SANGRE SE HACEN VISIBLES.....	36
2.1. HISTORIA MÉDICO-GRÁFICA DEL CORAZÓN Y LA SANGRE	37
2.1.1. PREHISTORIA INVISIBLE DEL CORAZÓN Y LA SANGRE	38
2.1.2. LA SERIE DE LAS CINCO FIGURAS	40
2.1.3. PROTOMIRADAS VEGETALES.....	46
2.1.4. EL CUERPO COMO TEXTO.....	50
2.1.5. LA EDAD DE ORO DE LA ANATOMÍA	58
2.1.6. DE LA ANATOMÍA ILUSTRADA A LA IMAGEN FUNCIONAL DEL SIGLO XX.....	62
2.1.7. CUERPO TRANSPARENTE, FRAGMENTADO Y DIGITAL (siglo XXI)	71
2.1.8. LA SANGRE, REPRESENTACIÓN ESQUIVA	74
2.1.8.1. La conquista de la circulación sanguínea	74
2.1.8.2. Representación pulsátil y transfusiones	81
2.1.8.3. Sangre microscópica.....	83
2.1.8.4. Sangre tridimensional	91
2.2. HISTORIA ARTÍSTICO-GRÁFICA DEL CORAZÓN Y LA SANGRE.....	96
2.2.1. CORAZÓN ANTIGUO	97
2.2.2. CORAZÓN SACRO	102
2.2.3. SANGRE SACRA	112
2.2.4. SANGRE MÁRTIR.....	118
2.2.5. CORAZÓN CARITATIVO Y EMBLEMÁTICO.....	121
2.2.6. CORAZÓN LAICO	125
2.2.6.1. Corazón sufí	126
2.2.6.2. Corazón cortés	128
2.2.6.3. Corazón decorativo, plano y geométrico	132
2.2.6.4. Corazón romántico	137

3. CORAZÓN, SANGRE Y ARTE CONTEMPORÁNEO	144
3.1. CORAZÓN Y ARTE CONTEMPORÁNEO	148
3.1.1. CORAZÓN TEJIDO	151
3.1.2. EL CORAZÓN COMO RECIPIENTE.....	162
3.1.3. CORAZÓN GIGANTE	164
3.1.4. ILUSTRACIÓN ANATÓMICA IMAGINARIA.....	172
3.1.5. CORAZÓN Y SANGRE, RITUAL POLÍTICO	189
3.2. SANGRE Y ARTE CONTEMPORÁNEO	200
3.2.1. SANGRE Y PIGMENTO, COLOR Y MATERIA RITUAL	201
3.2.2. SANGRE DIGITAL	212
3.2.3. SANGRE MENSTRUAL, CÓSMICA Y UNIVERSAL	215
3.2.4. REDES QUE ATRAPAN	224
3.2.5. SANGRE ARBORESCENTE	233
3.2.6. SANGRE VIVA ATRAPADA.....	244
3.2.7. SANGRE QUE TE TRAGA.....	247
3.2.8. SANGRE EVANESCENTE.....	252
4. CONCLUSIONES	260
5. ANEXOS	269
LISTADO DE ILUSTRACIONES.....	270
CUADRO CRONOLÓGICO.....	283
6. BIBLIOGRAFÍA.....	294





Introducción

El punto de partida de esta investigación que ahora se presenta como tesis doctoral fue un interés personal, desde mi punto de vista artístico, por el corazón como elemento plástico de gran fuerza. Si en el arte del siglo XX el cuerpo se ha convertido en uno de los temas clave, el interior del mismo también ha adquirido gran protagonismo. Sin embargo, de todo ese interior, el corazón resulta ser uno de los órganos más representados plásticamente y con mayor carga significativa. Aunque este hecho pareciera evidente las razones de su extenso uso como elemento simbólico, así como las causas que le aportan esos significados no resultaban tan claras, por lo que la búsqueda de las mismas fue el incentivo que me llevó a indagar en ellas.

Así, partiendo de la hipótesis de que el corazón y su simbolismo eran elementos claves para entender parte de la producción artística contemporánea, y con el objetivo de desvelar los motivos que sitúan a este órgano en esa posición tan relevante, apareció en mi discurso otro elemento complementario, que comparte con el corazón multitud de significados: la sangre.

Por lo tanto, sangre y corazón se convirtieron en los ejes de mi investigación. Pero para poder entender la gran profundidad de significados que ambos elementos poseen, y que los convierten en protagonistas de una parte del arte más reciente, se hizo indispensable indagar en sus orígenes, en su pasado y en su historia, buscando en las fuentes filosóficas, médicas, culturales, artísticas, etc., que conforman el desarrollo de los dos conceptos, entendiendo así los antecedentes que ambos elementos heredan actualmente y cómo afectan esos antecedentes en el entendimiento actual de los mismos. Para ello se partió de una búsqueda de imágenes cardíacas y sanguíneas a lo largo del tiempo, dividiendo esa búsqueda en dos grandes campos productores de imágenes: el médico y el artístico, y descubriendo con gran emoción las primeras representaciones de ambas cosas, corazón y sangre, en diferentes épocas históricas, así como su evolución, hechos que permiten entender de manera mucho más profunda las complejísticas implicaciones que dichos elementos han tenido a lo largo de la historia desde el punto de vista teológico,

artístico, médico, social, cultural, emocional o psicológico. Y que por consiguiente todavía tienen, ya que no sólo no pueden hoy escapar de su pasado, sino que van añadiendo a su bagaje todos los significados que se han ido superponiendo en ellos a lo largo del tiempo, hasta llegar a su configuración actual, cargada de gran fuerza y simbolismos variados, convirtiéndose en imágenes muy poderosas y que no se pueden entender hoy en día en todas sus dimensiones sin entender su pasado, su historia. Por lo tanto, la tesis que aquí se presenta es un recorrido vascular, aunque también podría ser bascular, por la historia gráfico-plástica del corazón y la sangre, así como por su simbología.

Dada la amplitud del tema elegido, se optó por centrar la investigación en el mundo occidental, dejando fuera las manifestaciones visuales creadas por culturas lejanas como la china, la hindú, la maya, la azteca, etc., entendiendo que su estudio conformaría otras investigaciones con cuerpo propio. Por lo tanto, a pesar de la importancia que el corazón tuvo, por ejemplo, en las civilizaciones precolombinas, no se tratará el tema sacrificial, como tampoco se tratará la diferente concepción del cuerpo que se tiene en oriente.

Dentro del mundo occidental, sin embargo, el tema seguía siendo demasiado amplio, por lo que se dejaron aparte manifestaciones artísticas como las derivadas del Accionismo Vienés, el Arte Feminista de la década de los 70, o el arte abyecto y/o centrado en el dolor. Aunque en todas ellas la sangre es elemento fundamental, y sus creaciones son muy interesantes, parten de premisas diferentes a las pretendidas en este trabajo, con un punto de vista cruen-

to en algunos casos, una estética negativa, o una intención meramente visualizadora de temas hasta entonces tabú.

Tampoco resultarán interesantes para este estudio las creaciones contemporáneas en las que el protagonista es el corazón hecho signo, plano y banalizado, que se extiende desde la época victoriana hasta la actualidad como símbolo del amor romántico, idealizado y simplificado, aunque dicho elemento está muy presente en nuestra cultura visual, como se menciona en el capítulo referido al corazón laico.

Para tratar elementos tan concretos como son el corazón y la sangre, será primero necesario contextualizar brevemente el tratamiento del cuerpo humano en el arte actual, que hoy es entendido como una construcción simbólica más que como una realidad en sí mismo. Las representaciones del cuerpo y los conocimientos que se tienen del mismo varían de una sociedad a otra, por lo que se trata de una construcción social y cultural. Autores como David Le Breton, Michel Foucault, Norbert Elias, Richard Sennet, etc., defienden que ha sido siempre un lugar en el que se inscriben y reflejan las normas y los hábitos sociales de cada época. Por lo tanto, al adentrarnos en el estudio del interior del cuerpo humano en el arte contemporáneo nos estamos adentrando en algo tan complejo como es el estudio de la sociedad y la cultura actuales.

Dentro de la extensa bibliografía existente sobre el cuerpo en el arte contemporáneo, se traerán a colación a continuación ciertas ideas de autores y autoras diversos que ayudarán a introducir de forma más concreta el punto de vista de esta investigación.

Parece que durante las tres últimas décadas el cuerpo se ha convertido en un lugar idóneo a través del cual reflexionar sobre la sociedad contemporánea, ya que tiene un carácter interdisciplinar y su uso implica inevitablemente otras muchas cuestiones. El cuerpo del siglo pasado, opaco y carnal, ha quedado obsoleto. Ahora se ha vuelto transparente, fragmentado, abierto y casi ilimitado, acorde con la complejidad que supone definir la identidad hoy en día, que se ha vuelto algo cambiante, experimental, líquido. Estos fenómenos de disolución han sido estudiados a través de diferentes teorías: el posestructuralismo francés, la crítica literaria, la teoría estética, las teorías feministas, la teoría *queer*, las teorías cyberpunk de la nueva carne, etc., pero todas ellas comparten un mismo punto de vista.

"A pesar de las diferencias entre estas múltiples posiciones teóricas, en todas se insiste en una idea: la disolución del sujeto, la fragmentación del yo, la dislocación de la subjetividad, la fungibilidad de las identidades, la contingencia de los roles sociales y, en términos más apocalípticos, la mutación del ser humano". (Barreto Vargas en Morín y Mateo, 2011:360)

Pedro A. Cruz Sánchez señala que durante el periodo moderno hubo un desprecio por lo corporal, pero con la crisis del discurso vanguardista y la llegada de la postmodernidad, a finales del siglo XX, asistimos a la incorporación del "ser", y ese "ser" se hace cuerpo.

"La elevación del ser como cuerpo constituye uno de los instantes de mayor envergadura dentro del arte contemporáneo, en la medida en que supone el tránsito desde la distancia intelectual del

"cuerpo esencial" a la inmediatez física del "cuerpo existencial", o lo que es igual, la aceptación, por parte del sujeto, de su naturaleza más mundana y real". (Cruz, 2004:13)

Este autor estudia el extenso panorama artístico corporal que se genera como consecuencia de esa incorporación del ser a partir de los años 70, dividiendo las diferentes manifestaciones en cuatro modelos de representación muy extendidos: cuerpo fragmentado o reducido a escombros, que denomina "cuerpo anarquitectónico", "cuerpo doliente", "cuerpo ingravido" y "cuerpo expandido".

Será el primer modelo en el que se centre esta investigación, aunque con alguna matización. Cruz defiende que a partir del sentimiento de pérdida de la totalidad generado por la Revolución Francesa en el ámbito artístico surge un recurso a la fragmentación, a la mutilación y la destrucción como maniobras representativas, lo que hace que el cuerpo se convierta en la imagen de una carencia, perdiendo su condición especial. Es decir, que pierde su supuesta e intrínseca cualidad para reflejar un orden establecido, como sucedía con el hombre de Vitrubio o el de Leonardo, utilizados como sistemas de medida ideal para una óptima construcción arquitectónica o como imagen simbólica de lo universal.

Según este autor, a partir de entonces el cuerpo adquiere una nueva dimensión anarquitectónica, en la que el cuerpo ya no se venera, se profana. El principio de unidad es sustituido por el de fragmentación, por el de desorganización, por un *cuerpo sin órganos* (Deleuze y Guattari, 2009), en el que el abatimiento, la desolación por su finitud o el sentido dra-

mático de la existencia se materializan con la abyección, por un lado, o con un sentido "corrector" y racional del cuerpo, cuya representación es el cyborg o cuerpo-máquina, entendido como una posibilidad de mejora. Teresa Aguilar (2013) se centrará en esta misma idea.

Si bien es acertada esa doble clasificación del cuerpo "anarquitectónico", faltaría añadir una tercera, que parte también de la fragmentación del cuerpo pero desde un punto de vista más poético, entendiendo el fragmento no como una pérdida de unidad sino como una metáfora o sinécdoque de un cuerpo más totalizado. Esta tercera vía es precisamente la que se propone en esta investigación, en la que todas las obras de los y las artistas seleccionados pueden ser entendidas como una celebración de la vida o como un reflejo de la magnitud de la Naturaleza, cuyo misterioso orden, generador de vida y muerte simultáneamente se repite de forma similar en escalas diferentes, por lo que el cuerpo humano es entendido como una manifestación más de esa unidad cíclica que la Madre Tierra genera a partir de los contrarios.

Siguiendo de nuevo a Cruz, este autor señala que la pérdida del dibujo corporal como referente, es decir, la representación pre-postmoderna del cuerpo, sujeta a un dibujo único y ordenado que lo convertía en un material duro, resistente a todo cambio o interpretación, tiene como consecuencia el cuestionamiento de la univocidad del cuerpo, ofreciéndose a partir de entonces como forma desdibujada, flexible y susceptible de múltiples interpretaciones. En ese *desdibujo corporal* "es la parte la que se antepone al todo, de modo que la visión global cede su lugar a una miríada de micromiradas, de

fragmentos, que instan al estudio del cuerpo desde su parcelación.” (Cruz, 2004:10)

Esta investigación se centrará en ese desdibujo corporal del que habla Cruz, pero materializado en la abstracción que supone la utilización del corazón o la sangre como sinédoques, y que constituye un campo de juego muy productivo para poder hablar del cuerpo humano desde perspectivas o miradas personales muy amplias y diferenciadas, que parten de elementos biológicos y carnales pero que amplían sus límites para penetrar en ámbitos filosóficos, mentales, psicológicos, etc.

En 1926 Ortega y Gasset auguró que el hombre europeo se dirigía de forma directa a una reivindicación de su cuerpo, a una resurrección de la carne. Obviamente no se equivocó, y a partir de los años 90 asistimos a una resurrección total de la carne, con el deporte, la salud, la cosmética, la belleza, la cosmética, etc.

Para representar al ser humano plásticamente es casi imprescindible partir del cuerpo como referente formal, pero dado el uso y el abuso que los *Mass-Media* han tenido en los últimos años de dicho tema, mostrando cuerpos perfectos y vacíos, estereotipando la belleza, imponiendo unos cánones corporales casi imposibles de alcanzar, etc., incluso traspasando los límites publicitarios y alcanzando los terrenos del arte, que incorpora sus recursos sin ningún remordimiento, cada vez es más complicada la representación del ser humano a través del cuerpo.

Ese cuerpo “abusado”, que sólo se refiere en realidad a una parte del cuerpo, la material, la de su apariencia exterior, y a la que Paul Valéry denominó *Segundo Cuerpo* (como

se verá más adelante), no funciona de forma eficaz en cuanto a significado, entendiendo por significado una referencia al ser humano en todas sus dimensiones, por lo que los y las artistas más recientes que pretenden trabajar desde esta perspectiva totalizadora deben buscar otras soluciones formales que les llevan en muchos casos a tachar, fragmentar, deformar, borrar el cuerpo, o bien a volcar su mirada al interior del mismo, todo ello como estrategias de huida de los estereotipos impuestos, y como vía de profundización en reflexiones sobre el cuerpo o la identidad más complejas.

Hablando de la preponderancia de la carne en el arte actual resulta interesante la visión de Pere Salabert. Según él, si durante la Edad Media o el Renacimiento la pintura era, fingiendo no conocer la carne, muy *anémica*, término que introduce en su libro *La redención de la carne* (2004), con el paso del tiempo el cuerpo se va haciendo progresivamente más sustento, más material, hasta llegar al arte contemporáneo, donde se indaga en sus debilidades, sus dolencias, su corrupción...introduciendo así una inserción en la temporalidad de la vida, con la consiguiente putrefacción de los cuerpos en un proceso que llevará irremediablemente a la muerte.

Esta idea enlaza con las de autores como Cruz, Aguilar o Barreto Vargas, expuestas anteriormente. Sin embargo, una de las hipótesis de las que se parte en esta investigación es que existen cada vez más artistas que, hastiados de esa preponderancia de la carne vacía, están indagando actualmente en la potencialidad del interior del cuerpo humano desde un punto de vista menos trágico, como expresión de una concepción más

totalizadora del ser humano. De esta forma se consigue introducir, a través del uso de órganos y fluidos internos, pero utilizando estos elementos de forma positiva o poética, lejos de lo abyecto o doloroso, un componente inmaterial hasta ahora despreciado, perteneciente al mundo psicológico, mental o emocional. También se consigue introducir, con el uso de esos elementos corporales, referencias a la conexión que ese cuerpo humano tiene con otros organismos o incluso con la naturaleza y el universo.

Resulta importante citar ciertas ideas expuestas por Valéry en sus *Reflexiones sencillas sobre el cuerpo*, en donde afirma que a cada persona le corresponden al menos tres cuerpos diferentes en su pensamiento. El *Primer Cuerpo* sería el que llamamos mi-cuerpo, del que tenemos conciencia a través del movimiento, sensaciones como el hambre, el dolor, etc. El *Segundo Cuerpo* sería el compuesto por la superficie epidérmica, el que devuelven los espejos o el que ven de nosotros otras personas. El *Tercer Cuerpo* sería el de la Ciencia, ya que sólo se conoce cuando se divide y se trocea, ofreciendo imágenes indescifrables para el personal no especializado, que sólo puede hacerse una unidad de él en el pensamiento. Se podría decir que el primero ofrece sensaciones, el segundo visiones y el tercero conceptos. Sin embargo, no satisfecho con esos tres cuerpos, fantasea sobre la existencia de un *Cuarto Cuerpo*, que puede llamar *Cuerpo Real* o *Cuerpo Imaginado*. Si el ser humano se pregunta por cuestiones de difícil respuesta como el origen de la vida o de las especies, por la muerte, por la naturaleza del espíritu o por la libertad, Valéry llama *Cuarto Cuerpo* “al inconocible objeto cuyo conocimiento solucionaría de

un solo golpe todos estos problemas, puesto que éstos lo implican". (Valéry, 2010:93)

Es decir, que nuestras imágenes y abstracciones del propio cuerpo se derivan de las sensaciones, visiones y conceptos que nos proporcionan los tres primeros cuerpos, y es nuestra mente la que trata de triturar o componer todo esto, cosa que no puede hacer si no es suponiendo alguna inexistencia de la cual el *Cuarto Cuerpo* sería una forma de encarnación.

Valéry defiende que el arte se hace eco tan sólo del *Segundo Cuerpo*, pero sus palabras fueron escritas en 1938, por lo que no resultan muy vigentes actualmente. Como se pretende demostrar en esta investigación, las imágenes científicas, provenientes del *Tercer Cuerpo*, han entrado a formar parte del arte contemporáneo, que ha ampliado con ellas tanto sus referentes visuales como sus temas iconográficos.

Así, las obras que se presentan en la segunda parte de esta investigación parecen estar refiriéndose más al *Cuarto Cuerpo* que a ninguno de los otros tres. Esa reflexión sobre el cuerpo propiciada por la interacción de sensación, visión y concepto que vislumbraba Valéry parece encontrar una vía de expresión idónea en ciertas manifestaciones del arte más reciente, que parten del corazón o la sangre como elementos protagonistas. Por lo tanto, ambos se constituyen como piezas clave para conectar ámbitos muy diferentes, y esa gran capacidad de relación será precisamente la que los dote de una importancia capital en el arte contemporáneo, aportando con su presencia contenidos fisiológicos, emocionales, religiosos, filosóficos, éticos, psicológicos, etc. De esa profundidad y mul-

tiplicidad de significados aportados por el corazón y la sangre trata esta investigación.

En la complejidad que supone hacerse hoy ciertas preguntas sobre la identidad, parece que la integración de todos los cuerpos señalados por Valéry ofrece respuestas interesantes. La ampliación de las dimensiones corporales humanas aporta una visión, si no definitiva, por lo menos más completa y más acorde con la mentalidad actual, por lo que las sensaciones internas, o las imágenes médicas del interior del cuerpo, han entrado a formar parte de nuestra propia concepción de nosotros mismos.

"Pero el "yo" permanece impenetrable, imperceptible, aunque de hecho se siguen sucediendo interesantes intentos para interpretarlo.[...] Nos damos cuenta de que ese alguien sobre el que llamamos es verdadero, que ese alguien somos nosotros mismos, que nuestra imagen interior, esa de la que durante toda la vida no decimos una palabra, es tan nosotros como el retrato que, como un reflejo, nos devuelve el mundo". (Szczeklik, 2012: 99)

Siguiendo las palabras de Szczeklik, las obras presentadas en la segunda parte de esta investigación constituyen interesantes intentos de interpretar ese "yo" de forma plástica. Hablando de esa búsqueda de identidad en el arte contemporáneo Escudero (2007) plantea que el resultado final implica que se distorsionen los límites entre el cuerpo real y el cuerpo representado, se diluyan las diferencias entre el mundo real y el mundo imaginado, se desvanezcan cada vez más las fronteras que separan la ficción de la realidad.

Por lo tanto, lejos de la visión corporal exterior y unívoca que ofrecía el arte de siglos anteriores, aparecen en el arte más reciente manifestaciones variadas de esa visión corporal con sus límites totalmente ampliados, desdibujados, fragmentados, disueltos o abstraídos. En aquellas que incorporan el corazón y la sangre como protagonistas de la representación se centrará este trabajo. Si bien el interior del cuerpo humano está compuesto por infinidad de órganos, células, glándulas, fluidos, etc., el presente estudio se centrará en el corazón y en la sangre, entendiendo que estos dos elementos son los que mejor funcionan, a nivel simbólico, para dotar de significados más profundos, variados y complejos al arte contemporáneo, y si esto es así, se debe a la gran importancia que ambos elementos han tenido y todavía tienen en todas las culturas, tanto desde el punto de vista fisiológico, como desde el punto de vista religioso y ritual. Por ello se convierten en símbolos universales, que traspasan fronteras y lenguajes y que se pueden entender desde la propia fisicalidad individual, que los entiende como propios aunque sea de modo subconsciente.

El corazón es el único órgano interno que se siente, se escucha, e incluso pueden apreciarse sus cambios de ritmo según los diferentes estados de ánimo. Todo ello hace que cualquier ser humano tenga una relación distinta con su corazón que con otros de sus órganos, ya que sentir el bazo, el hígado o el intestino se convierte en tarea complicada, solo factible a través de un dolor o malestar, o bien con complejas técnicas de visualización interior.

Por otro lado la sangre es, como ya dijo Goethe "un fluido muy especial".

Su característica principal, la que la hace tan especial, es su carácter dual, ya que en la mayoría de culturas es sinónimo de vida, pero también de muerte. Por ello se tiene con ese fluido una relación diferente a la que se tiene con cualquier otro fluido corporal. En algún momento de la vida se puede visualizar, bien sea a través de una herida, una enfermedad, la menstruación, el parto, etc., lo que hace que sea considerada como el líquido máspreciado que se tiene.

Así pues, tanto el corazón como la sangre ofrecen una relación directa con cualquier persona, hecho que explica por qué en todas las culturas tienen un lugar privilegiado, y hecho que hace que su uso en el arte contemporáneo sea comprensible para todo el mundo, ya que se dirigen a la parte menos racional y al pensamiento pre-formal del ser humano. Si a todo este componente personal se le añaden los diversos significados históricos de ambos elementos, que se estudian en la primera parte de esta investigación, corazón y sangre se erigen hoy como símbolos polisémicos donde los haya, y esa gran polisemia será precisamente lo que se intentará demostrar en los capítulos que siguen.

Partiendo pues, de estas hipótesis que se acaban de mencionar, con

este estudio se pretenden conseguir los siguientes objetivos:

Por un lado, estudiar y dar a conocer los antecedentes artísticos, filosóficos, médicos, culturales, etc., que llegan hasta la actualidad y que por consiguiente heredan el mundo del arte y de la cultura, referidos al corazón y la sangre.

Por otro lado, realizar una búsqueda de las diferentes manifestaciones artísticas actuales que partan del corazón o de la sangre, para intentar relacionarlas entre sí y relacionarlas a su vez con los antecedentes encontrados.

Para finalizar, confirmar la vigencia simbólica tanto del corazón como de la sangre, así como estudiar los cambios de significado que ambos elementos han sufrido a lo largo de la historia hasta llegar a la época actual.

Para confirmar las hipótesis antes mencionadas se llevarán a cabo una serie de investigaciones, siguiendo una **metodología** de carácter teórico-práctico, centradas en la búsqueda de fuentes bibliográficas de diversa índole que ayuden a conocer los antecedentes históricos que conforman la situación actual del arte con respecto a este tema, tanto desde el punto de vista discursivo o conceptual como desde las propias obras,

colaborando así a elaborar un marco teórico coherente que las envuelva.

Dentro del apartado teórico se llevará a cabo una investigación cualitativa en la que se recojan diferentes discursos y modos de hacer a lo largo de la historia, así como el trabajo de ciertos y ciertas artistas contemporáneos para proceder a su interpretación, analizando los significados que se vayan produciendo, y que todo ello sirva para ejemplificar y explicar las hipótesis planteadas.

Esta investigación pretenderá ser, sobre todo, correlacional y explicativa. Correlacional porque se pretende ver cómo se vinculan puntos de vista diferentes sobre el corazón y la sangre, como pueden ser los médicos, filósofos o artísticos, así como las consecuencias prácticas de estos fenómenos ejemplificadas en ciertos trabajos artísticos actuales. Explicativa porque no sólo se describirán las diferentes épocas o situaciones, sino que además se intentarán buscar las razones o causas que generan la relación existente entre todas ellas, realizando un estudio comparado del corazón y la sangre en las distintas disciplinas.

Debido al carácter teórico-artístico que presenta esta investigación, se ha incluido un discurso visual, articulado

por un recorrido histórico a través de una serie de imágenes del corazón y la sangre procedentes tanto del ámbito médico como del artístico, así como una selección de diferentes trabajos artísticos actuales que parten de esos elementos con una pretensión de reflexionar sobre conceptos profundos del ser humano. Resulta sumamente interesante descubrir las conexiones que surgen entre unas y otras, a través de los conceptos, las metáforas o las similitudes formales, elaborando así un discurso construido a partir de las propias imágenes, generando un orden intrínseco dirigido por las reflexiones que se iban planteando, y por los diferentes contenidos conceptuales y significaciones que traslucían al contemplarlas en conjunto.

También resulta curioso observar cómo las obras de arte actuales nos remiten constantemente a los contenidos históricos expuestos en la primera parte, realizando un viaje de ida y vuelta que nos permite ampliar nuestro entendimiento de ambas partes, rompiendo fronteras entre disciplinas como la psicología, la filosofía, la medicina, la ciencia o el arte. Esta apertura de miras, tan warburgiana, pretende realizar una lectura interpretativa de las producciones visuales, situando al arte contemporáneo como núcleo de la reflexión sobre la identidad humana inmersa en la cultura que nos ha tocado vivir, y que entroncaría con la teoría de los Estudios Visuales, que considera que el arte siempre es reflejo de la cultura y el momento social en el que se inscribe.

El arte aquí presentado sería, entonces, el reflejo del cambio social que se está experimentando en occidente desde hace más o menos un par de décadas y que contempla al ser humano como un conjunto indisocia-

ble de distintas facetas y que afecta, indiscutiblemente, a temas médicos, científicos, psicológicos, mentales y, como no, artísticos.

Por ello se ha dividido este trabajo de investigación en dos partes fundamentales, una histórica, que se ha titulado *El corazón y la sangre se hacen visibles*, y otra referida al arte más reciente, cuyo título es *Corazón, sangre y arte contemporáneo*. Dentro de la primera parte se han establecido a su vez dos capítulos, compuestos a su vez por varios subcapítulos diferentes:

El primer capítulo, referido a la *Historia médico-gráfica del corazón y la sangre*, indaga en las primeras representaciones gráficas que desde el ámbito médico se han hecho, a lo largo de la historia, de ambos elementos. Partiendo de la inexistencia de imágenes durante la Prehistoria o durante todo el periodo considerado como Antigüedad, en el que sólo existen referencias escritas de ellos, se va avanzando por la historia, desde las primeras representaciones esquemáticas del sistema sanguíneo que aparecen en el siglo XII, conocidas como la *Serie de las cinco figuras*. Estos temas se verán en los dos primeros subcapítulos, *Prehistoria invisible del corazón y la sangre*, y *La Serie de las Cinco Figuras*.

A continuación, en los subcapítulos *Protomiradas vegetales* y *El cuerpo como texto* se verá la evolución de las representaciones calcográficas cardíacas, desde las primeras miradas al interior del cuerpo humano, realizadas torpemente siguiendo los esquemas formales utilizados para la representación de plantas hasta las primeras ilustraciones realizadas con dibujos tomados del natural durante las disecciones, que vendrán de la mano de Vesalio o Leonardo da Vinci.

Los dos siguientes subcapítulos *La Edad de Oro de la Anatomía* y *De la Anatomía ilustrada a la imagen funcional*, se referirán al periodo de gran avance anatómico que se desarrolla durante los siglos XVI, XVII y XVIII, así como a la denominada imagen funcional que surge en el siglo XIX. Las ilustraciones del interior anatómico de este periodo serán cada vez más detalladas, alcanzando su culmen en el periodo ilustrado, con un carácter eminentemente enciclopédico, hasta llegar a las ilustraciones médicas generadas a través de procedimientos informáticos propias del siglo XX.

En el siguiente subcapítulo, titulado *Cuerpo transparente, fragmentado y digital*, se llegará a la gran profusión de imágenes digitales generadas a partir de organismos vivos gracias a avances tecnológicos como las radiografías, los escáneres, las resonancias magnéticas, etc.

Este gran capítulo de la historia médico-gráfica se cierra con un subcapítulo centrado en la representación de la sangre. Su título, *La sangre, representación esquiva*, da idea del carácter huidizo que presenta la captación gráfica de este fluido. En él se repasan, en diferentes apartados, las primeras ilustraciones de sistemas arteriales; ciertos intentos de representación pulsátil mediante pentagramas musicales; dibujos generados a partir de las observaciones a través del microscopio; los avances técnicos en la óptica, incluyendo la microscopía electrónica; o el desarrollo en la conservación de cadáveres que permite generar modelos tridimensionales.

En el segundo capítulo de la primera parte, dedicado a la *Historia artístico-plástica del corazón y la sangre*, se hace un repaso por las manifestaciones plásticas en las que aparecen ambos elementos, ordenándolas

temáticamente en vez de cronológicamente.

Se comienza con un subcapítulo titulado *Corazón Antiguo*, en el que se habla de la inexistencia gráfica cardíaca durante ese periodo histórico, exceptuando ciertos ejemplos de arte rupestre y las representaciones del Antiguo Egipto.

El siguiente subcapítulo, *Corazón Sacro*, indaga en el corazón de carácter religioso generado por el cristianismo, que comienza con el tema iconográfico de las *Cinco Llagas* y evoluciona hacia el Sagrado Corazón de Jesús.

A continuación se pasa a otro subcapítulo, *Sangre Sacra*, también generada en el cristianismo, que comienza con el *Hombre de Dolores* y avanza hacia temas como la *Fuente Mística*, el *Lagar Místico* o el Santo Grial.

Siguiendo con la sangre se habla, en el siguiente subcapítulo, de *Sangre Mártir*, también sacra pero no derramada por Jesús, sino por otros santos o santas.

El siguiente subcapítulo, *Corazón Caritativo y Emblemático*, se centra en el corazón como atributo de la alegoría de La Caridad o como tema fundamental en los emblemas que se desarrollan a partir del siglo XVII.

Finalmente el subcapítulo *Corazón Laico*, que está a su vez dividido en varios apartados, habla del corazón no religioso indagando en sus orígenes, provenientes de la literatura árabe y caballeresca, que desembocharán en una representación plana y geométrica del corazón, cuyo culmen será su extenso uso como signo del amor romántico, frivolidado y simplificado.

Dado que el corazón humano es un órgano de difícil contemplación

directa, al igual que el complejo sistema venoso y arterial que componen el organismo humano, todas las referencias visuales que de ellos se tienen en la actualidad dependen de las imágenes heredadas del pasado, de las que parten irremediablemente los y las artistas contemporáneos seleccionados en este trabajo. Por ello precisamente se ha incorporado en primer lugar esta búsqueda histórica de las referencias visuales que conforman la identidad formal del interior del cuerpo humano hasta la actualidad, de inevitable entendimiento para una comprensión profunda de las obras expuestas en la segunda parte de esta investigación, dedicada al arte contemporáneo.

Dentro de esa segunda parte se han establecido a su vez dos grandes subcapítulos, uno centrado en el *Corazón y el Arte Contemporáneo*, y otro centrado en la *Sangre y el Arte Contemporáneo*. En cada uno de ellos se ha organizado a los y las diferentes artistas agrupándolos no cronológicamente, sino por similitudes temáticas, formales o conceptuales.

Así, en el referido al corazón, se comienza con el apartado *Corazón tejido*, en el que se incluyen corazones realizados por diferentes artistas pero siempre partiendo de telas.

Se continúa con *El corazón como recipiente*, en el que se habla de la obra de Liz Bachhuber, que utiliza el corazón como receptáculo.

El siguiente apartado, *Corazón gigante*, incluye corazones de grandes dimensiones, realizados con diferentes técnicas, como resinas de poliéster, plásticos, etc.

A continuación, en el apartado *Ilustración anatómica imaginaria* se habla de diferentes artistas cuyo medio

es la ilustración, siendo el corazón el protagonista de sus obras.

El subcapítulo referido a las manifestaciones artísticas contemporáneas que parten del corazón como elemento formal se cierra con el apartado *Corazón y sangre, ritual político*, en el que se habla del corazón y la sangre como elementos propios de performances que funcionan con un sentido ritual.

En el subcapítulo centrado en la sangre, titulado *Sangre y arte contemporáneo*, se hace un repaso por las diferentes manifestaciones artísticas actuales centradas en este elemento. El recorrido empieza por la parte más material de este líquido para ir progresivamente perdiendo concreción y consistencia hasta terminar abstrayéndose.

Se comienza por el apartado *Sangre y pigmento, color y materia ritual*, en el que se estudia esta sustancia comparándola con el pigmento rojo y con la fuerza ritual de ambos elementos.

Se continúa con el apartado *Sangre digital*, en el que se trata también el poder simbólico de la sangre, pero en este caso, de la realizada medianamente medios informáticos.

El siguiente apartado, *Sangre menstrual, cósmica y universal*, se centra

en la sangre menstrual como elemento unificador con el universo y como elemento ejemplificador del carácter cíclico de la naturaleza.

A continuación, en el apartado *Redes que atrapan*, se habla de la sangre convertida en redes invisibles, que pueden ser tanto del interior del cuerpo humano como del exterior del mismo.

En el siguiente apartado, titulado *Sangre arborescente*, se estudian ciertas manifestaciones artísticas recientes en las que la sangre está dispuesta con estructuras arborescentes, que recuerdan el origen compartido con otros elementos de la naturaleza, así como las similitudes entre lo macrocósmico y lo microcósmico.

Se continúa con el apartado *Sangre viva atrapada*, que trata sobre sangre viva que consigue ser conservada gracias a técnicas de refrigeración, saltándose así las leyes naturales.

El siguiente apartado, *Sangre que te traga*, se centra en ciertas obras de arte en las que la sangre se expande, adquiriendo una forma más abstraída y que llega a tragar a los y las espectadores.

Este gran subcapítulo referido a la *Sangre y arte contemporáneo* se cierra con el apartado *Sangre evanes-*

cente, en el que la sangre se diluye en su propia abstracción.

La siguiente sección será la referida a las conclusiones extraídas de esta investigación, que se exponen en el capítulo del mismo nombre y donde se recogen ciertas apreciaciones y reflexiones derivadas del estudio realizado, partiendo de las hipótesis y los objetivos planteados en esta introducción.

A continuación se incluyen dos anexos. El primero es un listado con todas las ilustraciones que aparecen a lo largo de la investigación, y que ha parecido conveniente debido a la gran importancia que las mismas han tenido a lo largo de todo el discurso. El segundo anexo es un cuadro cronológico, en el que se incluyen todas las fechas relevantes derivadas de la investigación, diferenciadas por colores que hacen referencia a los diferentes ámbitos a los que pertenecen: artístico, médico, filosófico, etc., entendiendo que pueden facilitar la comprensión de las interacciones generadas por todos ellos.

Finalmente, se incluye la bibliografía, apartado en el que se recogen todos los libros o fuentes consultadas y citadas en este trabajo.

Resumen Summary



Corazón y sangre.

Su representación histórico-artística y su simbología en el Arte Contemporáneo (resumen)

1. INTRODUCCIÓN

El punto de partida de esta investigación que ahora se presenta como tesis doctoral fue un interés personal, desde mi punto de vista artístico, por el corazón como elemento plástico de gran fuerza. Si en el arte del siglo XX el cuerpo se ha convertido en uno de los temas clave, el interior del mismo también ha adquirido gran protagonismo. Sin embargo, de todo ese interior, el corazón resulta ser uno de los órganos más representados plásticamente y con mayor carga significativa.

Así, partiendo de la hipótesis de que el corazón y su simbolismo eran elementos claves para entender parte de la producción artística contemporánea, y con el objetivo de desvelar los motivos que sitúan a este órgano en esa posición tan relevante, apareció en mi discurso otro elemento complementario, que comparte con el corazón multitud de significados: la sangre.

Por lo tanto, sangre y corazón se convirtieron en los ejes de mi investigación. Pero para poder entender la gran profundidad de significados que ambos elementos poseen, y que los

convierten en protagonistas de una parte del arte más reciente, se hizo indispensable indagar en sus orígenes, en su pasado y en su historia, buscando en las fuentes filosóficas, médicas, culturales, artísticas, etc., que conforman el desarrollo de los dos conceptos, entendiendo así los antecedentes que ambos elementos heredan actualmente y cómo afectan esos antecedentes en el entendimiento actual de los mismos. Para ello se partió de una búsqueda de imágenes cardíacas y sanguíneas a lo largo del tiempo, dividiendo esa búsqueda en dos grandes campos productores de imágenes: el médico y el artístico, descubriendo las primeras representaciones de ambas cosas, corazón y sangre, en diferentes épocas históricas, así como su evolución, hechos que permiten entender de manera mucho más profunda las complejísticas implicaciones que dichos elementos han tenido a lo largo de la historia desde el punto de vista teológico, artístico, médico, social, cultural, emocional o psicológico. Y que por consiguiente todavía tienen, ya que no sólo no pueden hoy escapar de su pasado, sino que van añadiendo a su bagaje todos los signifi-

cados que se han ido superponiendo en ellos a lo largo del tiempo hasta llegar a su configuración actual, cargada de gran fuerza y simbolismos variados, convirtiéndose en imágenes muy poderosas y que no se pueden entender hoy en día en todas sus dimensiones sin entender su pasado, su historia. Por lo tanto, la tesis que aquí se presenta es un recorrido vascular por la historia gráfico-plástica del corazón y la sangre, así como por su simbología.

Dada la amplitud del tema elegido, se optó por centrar la investigación en el mundo occidental, dejando fuera las manifestaciones visuales creadas por otras culturas, por lo que no se tratarán temas como el corazón sacrificial, la diferente concepción del cuerpo que se tiene en oriente, etc.

Dentro del mundo occidental, sin embargo, el tema seguía siendo demasiado amplio, por lo que se dejaron aparte manifestaciones artísticas como las derivadas del Accionismo Vienés, el Arte Feminista de la década de los 70, o el arte abyecto y/o centrado en el dolor, ya que parten de premisas diferentes a las pretendidas en este trabajo, con un punto de vista cruento en algunos casos, una estética negativa, o una intención meramente visualizadora de temas hasta entonces tabú.

Tampoco resultarán interesantes para este estudio las creaciones actuales en las que el protagonista es el corazón hecho signo, plano y banalizado, que se extiende desde la época victoriana hasta la actualidad como símbolo del amor romántico, idealizado y simplificado.

Parece que durante las tres últimas décadas el cuerpo se ha convertido en un lugar idóneo a través del cual reflexionar sobre la sociedad con-

temporánea, ya que tiene un carácter interdisciplinar y su uso implica inevitablemente otras muchas cuestiones (David Le Breton, Michel Foucault, Norbert Elias, Richard Sennet, etc.). El cuerpo del siglo pasado, opaco y carnal, ha quedado obsoleto. Ahora se ha vuelto transparente, fragmentado, abierto y casi ilimitado, acorde con la complejidad que supone definir la identidad hoy en día, que se ha vuelto algo cambiante, experimental, líquido.

Dentro del tratamiento reciente de ese cuerpo desde el ámbito artístico surge un recurso a la fragmentación, a la mutilación y la destrucción como maniobras representativas, o bien una mirada al interior del cuerpo humano como estrategia de huida de los estereotipos impuestos por el abuso del cuerpo exterior producida por la gran banalización del mismo por parte de los Mass Media. Todo ello hace que el cuerpo se convierta en la imagen de una carencia, perdiendo su condición especular y su orden. A partir de entonces el cuerpo ya no se venera, se profana. El principio de unidad es sustituido por el de fragmentación, por el de desorganización, por un cuerpo sin órganos (Deleuze y Guattari), en el que el abatimiento, la desolación por su finitud o el sentido dramático de la existencia se materializan con la abyección, por un lado, o con un sentido "corrector" y racional del cuerpo, cuya representación es el cyborg o cuerpo-máquina, entendido como una posibilidad de mejora (como defienden Cruz, Barreto Vargas, Aguilar, Salabert, etc.). Pero aparece en el panorama artístico otro punto de vista más poético, entendiendo el fragmento no como una pérdida de unidad sino como una metáfora o sinécdoque de un cuerpo más totalizado. Esta vía es precisamente la que

se propone en esta investigación, en la que todas las obras de los y las artistas seleccionados parten del corazón o de la sangre, pero pueden ser entendidas desde un punto de vista más positivo, como una celebración de la vida o como un reflejo de la magnitud de la Naturaleza.

El corazón y la sangre se constituyen como piezas clave para conectar ámbitos muy diferentes, y esa gran capacidad de relación será precisamente la que los dote de una importancia capital en el arte contemporáneo, aportando con su presencia contenidos fisiológicos, emocionales, religiosos, filosóficos, éticos, psicológicos, etc. De esa profundidad y multiplicidad de significados aportados por el corazón y la sangre trata esta investigación.

Si bien el interior del cuerpo humano está compuesto por infinidad de órganos, células, glándulas, fluidos, etc., el presente estudio se ha centrado en el corazón y en la sangre, entendiendo que estos dos elementos son los que mejor funcionan, a nivel simbólico, para dotar de significados más profundos, variados y complejos al arte contemporáneo, y si esto es así, se debe a la gran importancia que ambos elementos han tenido y todavía tienen en todas las culturas, tanto desde el punto de vista fisiológico, como desde el punto de vista religioso y ritual. Por ello se convierten en símbolos universales, que traspasan fronteras y lenguajes y que se pueden entender desde la propia fisicalidad individual, que los entiende como propios aunque sea de modo subconsciente.

El corazón es el único órgano interno que se siente, se escucha, e incluso pueden apreciarse sus cambios de ritmo según los diferentes estados de ánimo. Todo ello hace que cual-

quier ser humano tenga una relación distinta con su corazón que con otros órganos, ya que sentir el bazo, el hígado o el intestino se convierte en tarea complicada, solo factible a través de un dolor o malestar, o bien con complejas técnicas de visualización interior.

Por otro lado la sangre es, como ya dijo Goethe "un fluido muy especial". Su característica principal, la que la hace tan especial, es su carácter dual, ya que en la mayoría de culturas es sinónimo de vida, pero también de muerte. Por ello se tiene con ese fluido una relación diferente a la que se tiene con cualquier otro fluido corporal. En algún momento de la vida se puede visualizar, bien sea a través de una herida, una enfermedad, la menstruación, el parto, etc., lo que hace que sea considerada como el líquido máspreciado que se tiene.

Por lo tanto, tanto el corazón como la sangre ofrecen una relación directa con cualquier persona, hecho que explica por qué en todas las culturas tienen un lugar privilegiado, y hecho que hace que su uso en el arte contemporáneo sea comprensible para todo el mundo, ya que se dirigen a la parte menos racional y al pensamiento pre-formal del ser humano. Si a todo este componente personal se le añaden los diversos significados históricos de ambos elementos, que se estudian en la primera parte de esta investigación, corazón y sangre se erigen hoy como símbolos polisémicos donde los haya, y esa gran polisemia será precisamente lo que se intentará demostrar en esta investigación.

Partiendo pues, de estas hipótesis que se acaban de mencionar, con este estudio se pretenden conseguir los siguientes objetivos:

Por un lado, estudiar y dar a conocer los antecedentes artísticos, filosóficos, médicos, culturales, etc., que llegan hasta la actualidad y que por consiguiente heredan el mundo del arte y de la cultura, referidos al corazón y la sangre.

Por otro lado, realizar una búsqueda de las diferentes manifestaciones artísticas actuales que partan del corazón o de la sangre, para intentar relacionarlas entre sí y relacionarlas a su vez con los antecedentes encontrados.

Para finalizar, confirmar la vigencia simbólica tanto del corazón como de la sangre, así como estudiar los cambios de significado que ambos elementos han sufrido a lo largo de la historia hasta llegar a la época actual.

Debido al carácter teórico-artístico que presenta esta investigación, se ha incluido un discurso visual, articulado por un recorrido histórico a través de una serie de imágenes del corazón y la sangre procedentes tanto del ámbito médico como del artístico, así como una selección de diferentes trabajos artísticos actuales que parten de esos elementos con una pretensión de reflexionar sobre conceptos profundos del ser humano. Resulta sumamente interesante descubrir las conexiones que surgen entre unas y otras, a través de los conceptos, las metáforas o las similitudes formales, elaborando así un discurso construido a partir de las propias imágenes, generando un orden intrínseco dirigido por las reflexiones que se iban planteando, y por los diferentes contenidos conceptuales y significaciones que traslucían al contemplarlas en conjunto.

También resulta curioso observar cómo las obras de arte actuales remiten constantemente a los con-

tenidos históricos expuestos en la primera parte, realizando un viaje de ida y vuelta que nos permite ampliar nuestro entendimiento de ambas partes, rompiendo fronteras entre disciplinas como la psicología, la filosofía, la medicina, la ciencia o el arte. Esta apertura de miras, tan warburgiana, pretende realizar una lectura interpretativa de las producciones visuales, situando al arte contemporáneo como núcleo de la reflexión sobre la identidad humana inmersa en la cultura que nos ha tocado vivir, y que entroncaría con la teoría de los Estudios Visuales, que considera que el arte siempre es reflejo de la cultura y el momento social en el que se inscribe.

El arte aquí presentado sería, entonces, el reflejo del cambio social que se está experimentando en occidente desde hace más o menos un par de décadas y que contempla al ser humano como un conjunto indisociable de distintas facetas y que afecta, indiscutiblemente, a temas médicos, científicos, psicológicos, mentales y, como no, artísticos.

2. SÍNTESIS

Este trabajo de investigación se ha dividido en dos partes fundamentales, una histórica, que se ha titulado El corazón y la sangre se hacen visibles, y otra referida al arte más reciente, cuyo título es Corazón, sangre y arte contemporáneo. Dentro de la primera parte se han establecido a su vez dos capítulos, compuestos a su vez por varios subcapítulos diferentes:

El primer capítulo, referido a la Historia médico-gráfica del corazón y la sangre, indaga en las primeras representaciones gráficas que desde el ámbito médico se han hecho, a lo largo de la historia, de ambos ele-

mentos. Partiendo de la inexistencia de imágenes durante la Prehistoria o durante todo el periodo considerado como Antigüedad, en el que sólo aparecen referencias escritas de ellos, se va avanzando por la historia, desde las primeras representaciones esquemáticas del sistema sanguíneo que aparecen en el siglo XII, conocidas como la Serie de las cinco figuras. Estos temas se verán en los dos primeros subcapítulos, Prehistoria invisible del corazón y la sangre, y La Serie de las Cinco Figuras.

A continuación, en los subcapítulos Protomiradas vegetales y El cuerpo como texto se verá la evolución de las representaciones calcográficas cardíacas, desde las primeras miradas al interior del cuerpo humano, realizadas torpemente siguiendo los esquemas formales utilizados para la representación de plantas hasta las primeras ilustraciones realizadas con dibujos tomados del natural durante las disecciones, que vendrán de la mano de Vesalio o Leonardo da Vinci.

Los dos siguientes subcapítulos La Edad de Oro de la Anatomía y De la Anatomía ilustrada a la imagen funcional, se referirán al periodo de gran avance anatómico que se desarrolla durante los siglos XVI, XVII y XVIII, así como a la denominada imagen funcional que surge en el siglo XIX. Las

ilustraciones del interior anatómico de este periodo serán cada vez más detalladas, alcanzando su culmen en el periodo ilustrado, con un carácter eminentemente enciclopédico, hasta llegar a las ilustraciones médicas generadas a través de procedimientos informáticos propias del siglo XX.

En el siguiente subcapítulo, titulado Cuerpo transparente, fragmentado y digital, se llegará a la gran profusión de imágenes digitales generadas a partir de organismos vivos gracias a avances tecnológicos como las radiografías, los escáneres, las resonancias magnéticas, etc.

Este gran capítulo de la historia médico-gráfica se cierra con un subcapítulo centrado en la representación de la sangre. Su título, La sangre, representación esquiva, da idea del carácter huidizo que presenta la captación gráfica de este fluido. En él se repasan, en diferentes apartados, las primeras ilustraciones de sistemas arteriales; ciertos intentos de representación pulsátil mediante pentagramas musicales; dibujos generados a partir de las observaciones a través del microscopio; los avances técnicos en la óptica, incluyendo la microscopía electrónica; o el desarrollo en la conservación de cadáveres que permite generar modelos tridimensionales.

En el segundo capítulo de la primera parte, dedicado a la Historia artístico-plástica del corazón y la sangre, se hace un repaso por las manifestaciones plásticas en las que aparecen ambos elementos, ordenándolas temáticamente en vez de cronológicamente.

Se comienza con un subcapítulo titulado Corazón Antiguo, en el que se habla de la inexistencia gráfica cardíaca durante ese periodo histórico, exceptuando ciertos ejemplos de arte rupestre y las representaciones del Antiguo Egipto.

El siguiente subcapítulo, Corazón sacro, indaga en el corazón de carácter religioso generado por el cristianismo, que comienza con el tema iconográfico de las Cinco Llagas y evoluciona hacia el Sagrado Corazón de Jesús.

A continuación se pasa a otro subcapítulo, Sangre Sacra, también generada en el cristianismo, que comienza con el Hombre de Dolores y avanza hacia temas como la Fuente Mística, el Lagar Místico o el Santo Grial.

Siguiendo con la sangre se habla, en el siguiente subcapítulo, de Sangre Mártir, también sacra pero no derramada por Jesús, sino por otros santos o santas.

El siguiente subcapítulo, Corazón Caritativo y Emblemático, se centra en el corazón como atributo de la alegoría de La Caridad o como tema fundamental en los emblemas que se desarrollan a partir del siglo XVII.

Finalmente el subcapítulo Corazón Laico, que está a su vez dividido en varios apartados, habla del corazón no religioso indagando en sus orígenes, provenientes de la literatura árabe y caballeresca, que desemboarán en una representación plana y geométrica del corazón, cuyo culmen será su extenso uso como signo del amor romántico, frivolidado y simplificado.

Dado que el corazón humano es un órgano de difícil contemplación directa, al igual que el complejo sistema venoso y arterial que componen el organismo humano, todas las referencias visuales que de ellos se tienen en la actualidad dependen de las imágenes heredadas del pasado, de las que parten irremediamente los y las artistas contemporáneos seleccionados en este trabajo. Por ello precisamente se ha puesto en primer lugar esta búsqueda histórica de las referencias visuales que conforman la identidad formal del interior del cuerpo humano hasta la actualidad, de inevitable entendimiento para una comprensión profunda de las obras expuestas en la segunda parte de esta investigación, dedicada al arte contemporáneo.

Dentro de esa segunda parte se han establecido a su vez dos grandes subcapítulos, uno centrado en el Corazón y el Arte Contemporáneo, y otro centrado en la Sangre y el Arte Contemporáneo. En cada uno de ellos se ha organizado a los y las diferentes artistas agrupándolos no cronológicamente, sino por similitudes temáticas, formales o conceptuales.

Así, en el referido al corazón, se comienza con el apartado Corazón tejido, en el que se incluyen corazones realizados por diferentes artistas pero siempre partiendo de telas.

Se continúa con El corazón como recipiente, en el que se habla de la obra de Liz Bachhuber, que utiliza el corazón como receptáculo.

El siguiente apartado, Corazón gigante, incluye corazones de grandes dimensiones, realizados con diferentes técnicas, como resinas de poliéster, plásticos, etc.

A continuación, en el apartado Ilustración anatómica imaginaria se habla de diferentes artistas cuyo medio es la ilustración, siendo el corazón el protagonista de sus obras.

El subcapítulo referido a las manifestaciones artísticas contemporáneas que parten del corazón como elemento formal se cierra con el apartado Corazón y sangre, ritual político, en el que se habla del corazón y la sangre como elementos propios de performances que funcionan con un sentido ritual.

En el subcapítulo centrado en la sangre, titulado Sangre y Arte Contemporáneo, se hace un repaso por las diferentes manifestaciones artísticas actuales centradas en este elemento. El recorrido empieza por la parte más material de este líquido para ir progresivamente perdiendo concreción y consistencia hasta terminar abstrayéndose.

Se comienza por el apartado Sangre y pigmento, color y materia ritual, en el que se estudia esta sustancia comparándola con el pigmento rojo y con la fuerza ritual de ambos elementos.

Se continúa con el apartado Sangre Digital, en el que se trata también el

poder simbólico de la sangre, pero en este caso, de la realizada mediante medios informáticos.

El siguiente apartado, Sangre Menstrual, Cósmica y Universal, se centra en la sangre menstrual como elemento unificador con el universo y como elemento ejemplificador del carácter cíclico de la naturaleza.

A continuación, en el apartado Redes que atrapan, se habla de la sangre convertida en redes invisibles, que pueden ser tanto del interior del cuerpo humano como del exterior del mismo.

En el siguiente apartado, titulado Sangre Arborescente, se estudian ciertas manifestaciones artísticas recientes en las que la sangre está dispuesta con estructuras arborescentes, que recuerdan el origen compartido con otros elementos de la naturaleza, así como las similitudes entre lo macrocósmico y lo microcósmico.

Se continúa con el apartado Sangre viva atrapada, en el que habla de sangre viva que consigue ser conservada gracias a técnicas de refrigeración, saltándose así las leyes naturales.

El siguiente apartado, Sangre que te traga, se centra en ciertas obras de arte en las que la sangre se expande, adquiriendo una forma más abstraída y que llega a tragar a los y las espectadores.

Este gran subcapítulo referido a la Sangre y Arte Contemporáneo se cierra con el apartado Sangre Evanescente, en el que la sangre se diluye en su propia abstracción.

La siguiente sección será la referida a las conclusiones extraídas de esta investigación, que se exponen en el capítulo del mismo nombre y donde se recogen ciertas apreciaciones

y reflexiones derivadas del estudio realizado, partiendo de las hipótesis y los objetivos planteados en esta introducción.

A continuación se incluyen dos anexos. El primero es un listado con todas las ilustraciones que aparecen a lo largo de la investigación, y que ha parecido conveniente debido a la gran importancia que las mismas han tenido a lo largo de todo el discurso. El segundo anexo es un cuadro cronológico, en el que se incluyen todas las fechas relevantes derivadas de la investigación, diferenciadas por colores que hacen referencia a los diferentes ámbitos a los que pertenecen: artístico, médico, filosófico, etc., entendiendo que pueden facilitar la comprensión de las interacciones generadas por todos ellos.

Finalmente, se incluye la bibliografía, apartado en el que se recogen todos los libros o fuentes consultadas y citadas en este trabajo.

3. CONCLUSIONES

Tras este viaje no lineal por la historia gráfico-plástica y la simbología del corazón y la sangre, parece quedar clara no sólo la importancia de ambos elementos en la cultura occidental a lo largo del tiempo, sino la plena vigencia de los mismos en manifestaciones artísticas actuales.

Como se vio en la primera parte de esta investigación, existen dos vías de producción visual de estos dos componentes dentro de la cultura occidental: la médica y la artística. Ambas generan las primeras reproducciones visuales tanto del corazón como de la sangre, influyendo inevitablemente en las posteriores, que no pueden romper con su pasado, sino asimilarlo y seguir produciendo a partir de él, constituyendo paso a paso la visión formal que de estos elementos se tiene en la actualidad. Si bien ambos ámbitos han recorrido a su vez caminos sinuosos que les han llevado a juntarse o separarse en determinados momentos de la historia, a día de hoy parecen estar indisolublemente unidos, ya que las ilustraciones médicas pertenecen, en esta sociedad de la información, al imaginario colectivo, por lo que cualquier producción artística actual cuenta en su proceso creativo con una ingente información, tanto visual como conceptual, que influye y trastoca irremediablemente el resultado final.

El arte ha servido aquí, por lo tanto, y como sucede en muchas ocasiones debido a su gran carácter transversal, para poder hablar de diferentes disciplinas que no se mezclarían entre sí de otra forma. En este caso nos recuerda que nuestra memoria y saber colectivos no sólo se componen por lo escrito, sino también por lo visual.

Las imágenes que heredamos componen también nuestra forma de ser y de comprender el mundo, aportando otra manera de entender, dirigiéndose a una inteligencia diferente, la visual (Gardner).

Como se adelantó en la introducción, una parte del arte más reciente se vuelca hacia el interior del cuerpo humano como una huida de los estereotipos impuestos por el abuso del cuerpo exterior producida por la gran banalización del mismo por parte de los Mass Media. Sin embargo, lejos de la materialidad y crudeza de manifestaciones artísticas protagonizadas por la carne, lo abyecto o el dolor, o bien por la esperanza en una forma humana futura propiciada por la estética cyborg, aparece en los últimos años, sobre todo a partir del año 2000, una nueva vía artística que parte de ese interior del cuerpo tachado, fragmentado, deformado o borrado, pero desde un punto de vista más poético, positivo y totalizador. En todas las obras seleccionadas en esta investigación el cuerpo ha dejado de ser un campo de batalla, como proclamaba Barbara Kruger, para convertirse en un campo de celebración de la vida.

Como se acaba de mencionar, parece que esta nueva tendencia totalizadora expresada a través de fragmentos corporales muy concretos, como son el corazón y la sangre, se da, aunque con algunos anteceden-

tes, a partir del año 2000. Aunque las causas no quedan totalmente claras, existen varios factores que serán determinantes en ese cambio. Los más relevantes son: el gran poder metafórico del corazón en la actualidad, heredado de su larga y compleja tradición histórica; la idoneidad de la liquidez como metáfora de la sociedad actual y la aparición de internet.

Empezando con el corazón, su larga tradición cultural lo coloca en un lugar privilegiado como sede de las emociones, llegando hoy en día a perpetuarse esta idea, aún dándole la espalda a todos los conocimientos científicos que sitúan al cerebro como sede de las mismas. La imagen de un cerebro sufriente, dolorido, enamorado o simplemente vivo, no ha podido superar a la del corazón. Si este órgano llega a nuestros días con ese gran poder metafórico es porque ha sufrido una larga evolución histórica, que se ha tratado en la primera parte de esta investigación, y que proviene del ámbito literario (Epopéya de Gilgamesh, la Biblia, poesía amorosa árabe de la Edad Media, etc.), no llegando al visual hasta la aparición del amor cortés en el siglo XIII, donde aparecen los primeros corazones gráficos referidos a la vida sentimental. Esta asociación plástica del corazón con lo emocional, que llega hasta el Romanticismo, se perpetuará hasta nuestros días.

Por otro lado, la iconografía cristiana va dotando de una importancia progresiva al corazón, empezando por el culto a las Cinco llagas, pasando por el protagonismo que dicho órgano adquiere en las experiencias místicas que ciertos santos o santas experimentan, hasta llegar al Sagrado Corazón de Jesús o incluso a la representación del corazón como atributo de La Caridad.

Esta gran intensidad significativa del corazón en relación a los sentimientos parece resultar más acorde con el modo de hacer artístico femenino, que en general se siente más atraído por estas temáticas emocionales que el masculino. La incorporación de la mujer como creadora en el discurso artístico, acontecida a partir de los años 70, hace que se llegue al año 2000 con una cantidad relevante de artistas femeninas en activo, por lo que la elección de sus temáticas, a veces diferenciadas de las masculinas, como es este caso, aportan puntos de vista distintos e incluso iconografías novedosas.

Otra idea importante, referida en este caso a la sangre, será el carácter fluido de la misma. Varios de los pensadores más influyentes de la actualidad visualizan la sociedad contemporánea y sus relaciones de forma líquida, fluida o espumosa (Baumann, Serres, Schwenk, Sloterdijk, Irigaray, etc.). En todos los casos flexible, carente de centro, con gran diversidad de conexiones, una constante movilidad de los puntos conectados y la irregularidad de la estructura total. Tras estudiar sus diferentes teorías, resulta complicado visualizarlas de otro modo que no sea con un elemento líquido dispuesto de forma abierta, como si de unos vasos sanguíneos se tratara. Si a la idoneidad de la liquidez como metáfora de la contemporaneidad se le añade la gran carga simbólica que acompaña a la sangre, con reminiscencias rituales, sagradas, médicas, mágicas, o de vida y muerte simultáneamente, podría explicarse el uso reiterado que de este elemento hace el arte más reciente. Probablemente sea la mejor metáfora de la identidad contemporánea, entendida no sólo desde el punto de vista individual, sino también desde el punto de vis-

ta relacional, tanto con otros seres como con el universo. Su carácter líquido encaja perfectamente con esa noción de fluidez como metáfora de la existencia, y a su vez le permite adoptar múltiples formas, lo que explicaría los diversos usos y configuraciones que de ella aparecen en las manifestaciones artísticas estudiadas en la segunda parte de esta investigación. Tanto el carácter abstracto de la red vascular de la sangre como su naturaleza fluida hace que representarla o contenerla sea una vía formal adecuada para visualizar reflexiones acordes con estos complejos momentos históricos contemporáneos. Y aquí habría que incluir la sangre menstrual, fluido que es parte esencial de la identidad femenina y por lo tanto, un elemento gráfico muy apropiado para definirla.

Otra de las razones del incremento temático sanguíneo y cordial en el arte a partir del año 2000 sería la aparición de internet, que supone una democratización del saber como nunca antes se había experimentado en la historia, y que tendrá sus consecuencias en la producción artística. En primer lugar, el concepto de red está tan presente en la sociedad de la información, que la imagen de los conductos vasculares del interior humano se convierte en metáfora perfecta de esa disposición abierta que las conexiones informativas tienen hoy en día.

En segundo lugar, las imágenes científicas entran a formar parte de la sociedad y, como no, del arte, que puede disponer de ellas con gran facilidad. El interior del cuerpo humano nunca fue tan visible ni accesible para el personal no especializado como lo es ahora. Esa ubicuidad de la imagen será fuente de inspiración constante y recurso gráfico inevitable para toda

creación contemporánea. El imaginario colectivo ha aumentado, y con él se ha ampliado nuestra concepción formal interior. Si antes estaba reservada al personal quirúrgico o sanitario, hoy en día se ha democratizado de tal manera que ha entrado a formar parte de nuestro imaginario colectivo y de nuestra percepción de identidad.

Por todo lo expuesto hasta aquí, parece que tanto el corazón como la sangre se convierten en piezas clave para conectar diferentes ámbitos. No sólo el formal, emocional y conceptual recién mencionados, sino también el fisiológico, el religioso, el psicológico, el filosófico, el ético, el médico, etc. Dentro de su gran capacidad conectiva tampoco se puede olvidar la relación que establecen el corazón y la sangre con la Naturaleza. Ambos elementos suponen una concepción ancestral de la relación del ser humano con el universo, ya que suponen una equivalencia del macrocosmos (el orden del universo) el microcosmos (el orden individual) y el mesocosmos (el orden de la sociedad en armonía). Una forma de ver, de valorar y de sentir a nuestro ser, el mundo que nos rodea y nuestra relación con los otros.

El recorrido por toda esta investigación ha servido para identificar los numerosos significados que ambos elementos aportan en el discurso ar-

tístico actual, consiguiendo hablar de temas como podrían ser: la trascendencia y la fragilidad simultánea de la vida; el carácter cíclico y fugaz de la existencia; las emociones o el amor; su relación con lo chamánico y ritual; la dualidad de los contrarios, como vida-muerte; la relación del macrocosmos con el microcosmos o la conexión del ser humano con la naturaleza; su capacidad para convertirse en resonadores de las similitudes estructurales en diferentes escalas del universo; etc., Aunque parecen temas diferentes, todos ellos hablan de la vida, pero entendida desde un punto de vista positivo. Son utilizados como vía de celebración de esa vida, como metáforas de ella, convertida a su vez en movimiento. Sin movimiento no hay vida y tanto el carácter rítmico del corazón como el fluir de la sangre son ejemplos claros de esos movimientos vitales, por lo que no sólo se transforman en metáforas visuales de vida. Ellos mismos son un ejemplo claro de la vida. Por lo tanto, a la gran capacidad conectiva del corazón y la sangre habría que añadir la polisemia de ambos elementos.

Si hasta aquí se habló de las hipótesis planteadas en la introducción, se pasará ahora a la consecución de los objetivos propuestos, que parecen haber sido superados.

Se ha conseguido estudiar los antecedentes históricos, filosóficos,

médicos, artísticos o culturales del corazón y la sangre, demostrando que la producción de imágenes de ambos elementos desde los distintos ámbitos se solapa en el tiempo, interactuando de forma multidireccional entre unos y otros.

Se ha realizado con éxito una búsqueda de diferentes manifestaciones artísticas actuales en las que el corazón o la sangre son los puntos de partida, llegando a una inesperada apreciación: si en un principio se creyó que las obras referidas al corazón iban a ser las más abundantes, la investigación ha confirmado que casi hay más artistas trabajando con la sangre que con el corazón.

Por último, tras el recorrido por esta investigación se puede confirmar la vigencia simbólica de ambos elementos en el arte más reciente, y no sólo su vigencia, sino su previsible perpetuación en el arte futuro. Corazón y sangre no están agotados. Parecen reinventarse o adaptarse al momento que les toca vivir. Si han sobrevivido a través de los siglos, continuarán haciéndolo probablemente en épocas posteriores. Su validez y su eficacia se explica en su origen, ya que surgen de lo más esencial, que es la propia vida. Y el misterio de la vida está aún por resolver, por lo que la continuación de su protagonismo está casi garantizada.

Heart and blood.

Their historical and artistic representation and symbology in the Contemporary Art (overview)

INTRODUCTION

The starting point of this research project, now submitted as a thesis, was my personal artistic interest in the heart as a strong visual component. In the 20th century the body became a key issue, but nowadays, also the inside of it has acquired great importance. Nevertheless, of all the inside, the heart has turned to be one of the most portrayed organs, bearing also the largest significance.

So based on the hypothesis that the heart and its symbolism were key elements to understand the artistic contemporary production and with the aim of revealing the causes for which this organ is so outstanding, another complementary element arise: the blood. These two organs share also many meanings.

That is how the blood and the heart became the two central axis of my research. But, in order to understand the enormous number of meanings that these two elements own, it was essential to look into their origins, past and history. Therefore, it has been necessary to research the philosophical, medical, cultural, artistic sources, etc., that both of them in-

herit and also how these backgrounds affect nowadays the understanding of these terms. To do so, the research started from cardiac and blood images throughout the history dividing them by two big generators of images: the medical and the artistic fields. As you discover the first illustrations of the heart and the blood in the different historical periods and their evolution, you get a deeper understanding of the complex implications that these elements have had along the history. Not only from a theological point of view, but also from an artistic, medical, social, cultural, emotional or psychological one. And as a result of all this, they still have implications as they are not able to avoid their past, and they continue adding to this knowledge all the meanings that have been overlapping over time until the current configuration. This configuration is full of strength and different symbolisms which produces very powerful images impossible to understand nowadays without understanding its past, its history. Therefore, the thesis presented here carries out a vascular overview of the illustrated history of the heart and the blood and their symbology.

Due to the amplitude of the chosen topic, this research is focused on the Western world, leaving aside artistic manifestations from other cultures, therefore topics such as the sacrificial heart or the Oriental understanding of the heart will not be covered in this thesis.

Nevertheless, even focusing on the Western world, the matter was still too broad, so some artistic manifestations like the ones derived from the Viennese Actionism, the Feminist art of the 70s, the abject art and/ or centered on the pain were also left out. The reason to do so was based on the belief that all these artistic manifestations do not agree with the goals of this project, as their starting-point is bloody in many cases, a negative aesthetics, or with the only intention of visualizing topics that were considered taboo up to that moment.

It will not be considered important for this study all the current artistic works in which the heart appears as the key element but shown as a sign, flat and trivialized. This conception of the heart, which started in the Victorian era, is still considered nowadays as a symbol of the idealized and simplified romantic love.

So it seems that in the last decades the body has become a perfect place in order to think about the modern society. The body bears an interdisciplinary nature and unavoidably its use involves many other issues (David Le Breton, Michel Foucault, Norbert Elias, Richard Sennet, etc). The body of the last century, dull and carnal, has remained outdated. Nowadays it has turned to something transparent, shattered, opened and almost unlimited, in accordance with the complexity that involves defining our identity, which has become also something changeable, experimental, liquid.

Within the recent treatment of this body, from the artistic world a resource arise to the fragmentation, mutilation and destruction as representative manoeuvres. That is a gaze to the inside of the human body as a strategy to avoid the stereotypes imposed by the overuse of the external body due to its trivialization thanks to the Mass Media. All this make the body the image of a scarcity, losing its mirrored nature and its order. Since then the body is not worshiped but profaned. The principle of unity is substituted by the fragmentation, by the disorganization, by a *body without organs*, (Deleuze and Guattaru), in which the dejection, the desolation for its finite nature or the dramatic sense of life are materialized. This materialization comes through in the abjection, on one side, or the "corrective" and rational sense of the body, represented by the *cyborg* or body-machine, considered as an opportunity to improve (as it is stated by Cruz, Barreto Vargas, Aguilar, Salabert, etc). But a more poetic point of view arises in the artistic world, considering the fragment not as a loss of unity but as a metaphor or synecdoche of a more totalized body. This is actually the way that is proposed in this thesis. All the artists included in this study introduce the heart and the blood in their works from a much more positive approach, as a celebration of life or as a reflection of Nature's magnitude.

The heart and the blood constitute key points that connect fields which are very different, and it is precisely that connection what makes them of paramount importance for the contemporary art. With their presence, they do not only provide physiological contents, but emotional, religious, philosophical, ethical, psychological, etc. This research project is about

that deepness and those numerous meanings provided by the heart and the blood in the contemporary art.

Although the inside body is composed of a huge number of organs, cells, glands, fluids, etc., this study is only focused on the heart and the blood. Both of them are the best ones to provide, in a symbolic sense, deeper meanings, more varied and complex in the contemporary art. And, if so, it is due to the enormous importance that these components have had and still do have in all the cultures, not only from a physiological point of view, but from a religious and ritual one as well. Therefore they are turned into universal symbols, which are able to overstep boundaries and languages, understood from our individual understanding as they are seen as part of us, even if it is unconsciously.

The heart is the only organ that can be felt, heard, or even appreciate how it changes its pace depending on the mood. Due to all this, everybody has a different connection with his heart than with other organs, as feeling the spleen, the liver or the intestines is a complicated chore, only possible if there is pain or some kind of discomfort, or with very complex techniques of inside visualization.

On the other hand, the blood is, as Goethe stated "a very special liquid". Its main characteristic, which makes it so special, is its dual nature, as in most of the cultures the blood is a synonym of life and death. That is the reason why we have such a different relation with the blood compared to other body fluids. At any moment of your life you can visualize it, due to a wound, an illness, the menstruation, the birth, etc., so that turns it into the most valuable liquid that we have.

So that, the heart and the blood establish a direct relationship with any person, something that explains why in all the cultures they bear a privileged place. Also, this fact explains why its use in contemporary art is understandable for everybody, as it is directed to the less rational part and the pre-formal thinking of the human being. To all this personal involvement we must add the historical meanings, studied in the first part of this research project. Heart and blood become then polysemic symbols and the aim of this research project is to prove that great polysemy.

The before mentioned hypothesis are the starting-point of this doctoral thesis which objectives are the following:

On one side, to study and explain the artistic precedents, philosophical, medical, cultural ones, etc., that are currently in use, and so that, they inherit the world of art and culture, linked to the heart and the blood.

On the other side, to carry out a research of the different artistic expressions which depart from the heart or the blood, in order to make connections between them and relate them also to their precedents.

Finally, to confirm the symbolic validity of the heart and the blood, and also study the changes of meanings that both of them have experienced throughout the history until the nowadays.

Due to the theoretical and artistic perspective of this study, it encloses a historical and visual discourse based on images of the heart and the blood taken from the medical and the artistic field. Also, it contains a selection of different current works of art which start from these elements with the aim of reflect-

ing on deep human concepts. It is extremely interesting to discover the connections that arise among them, through the concepts, the metaphors or the formal similarities. These connections draw up a discourse built from the images which develop an intrinsic order managed by the suggested reflections and by the different conceptions and meanings that were revealed when studied all together.

It is also interesting to observe how the current works of art constantly refer to the historical contents shown in the first part of this study. This allows us to experience a round trip which makes us broaden our understanding of both parts, breaking the boundaries of fields such as psychology, philosophy, medicine, science or art. This open-mindedness, so similar to Warburg's approach, expects to carry out an interpretative reading of the visual works, being the contemporary art at the core of this reflection about human identity immersed in our society. This perspective could be related to the Visual Studies theories, which consider art as a reflection of culture and the social time in which it is framed.

The selection of art works here presented would be then, a reflection of the social changes that have been occurring in the West world in the last two decades. From this point of view the human being is considered an inseparable combination of different facets which obviously involve medical, scientific, psychological, metal and, of course, artistic matters.

SUMMARY

This research project is divided in two main areas, one historical, entitled *The heart and the blood become*

visible, and another referred to the recent art, called *Heart, blood and contemporary art*. The first part of this study also includes another two chapters and they also include different subchapters:

The first chapter, *Medical and graphic history of the heart and the blood*, deals with the first visual representations of the heart and the blood that, from a medical perspective, have been produced over the history. The absence of these images in the Pre-history or in the Ancient history, only written references to them are found, is the starting point of this research. But, as we go forward along the history the first schematic illustrations are found in the 12th century, known as the *Five-figures series*. The two first subchapters will comprehend these matters, *Invisible Prehistory of the heart*, and *The Five-figures series*.

In the following two subchapters, *First gazes at vegetables* and *The body as text*, the evolution of the engraved illustrations of the heart is explained. This evolution is expanded from the first gazes at the inside body, which were clumsily carried out following the formal scheme for plants illustrations, to the first illustrations based on nature during the dissections made by Vesalio or Leonardo da Vinci.

The next two subchapters, *The Golden Age of the Anatomy* and *From the Illustrated Anatomy to the functional image*, are referred to the period of important anatomical advances carried out in the 16th, 17th, and 18th centuries, as well as the functional image in the 19th century. The illustrations of the anatomical inside at this period become more and more detailed, being the crowning moment the Enlightenment period, with a special encyclopedic character. Finally, get-

ting to the medical illustrations generated by computer procedures in the 20th century.

The following subchapter, entitled *Transparent, fragmented and digital body*, will be dedicated to the great profusion of digital images based on living organisms due to technological advances such as radiographies, scanners, magnetic resonances, etc.

This great chapter referred to the medical and illustrated history ends up with a subchapter focused on the representation of the blood. Its title, *Blood, elusive representation*, talks about the evasive character of this fluid in terms of visual capture. Many sections of this chapter go over the first illustrations of arterial systems; certain attempts of pulsating representation by musical staves, drawing produced by microscope, the technical advances in optical, including electronic microscopy; or the developments in the preservation of dead bodies which allow the generation of tridimensional images.

Artistic and plastic history of the heart and the blood is the second chapter of the first part of this study. This chapter carries out a revision of the artistic expressions where both elements are found, ordering them thematically instead of chronologically.

It starts with a subchapter named *Antique heart*, which deals with the inexistence of any heart illustration during that historical period, with the exception of some cave art examples and the Ancient Egypt art displays.

The following chapter, *Sacred heart*, looks into the religious heart produced by Christianity, being the first iconographic theme the Five Holy Wounds, which evolves into the Sacred Heart of Jesus.

Then, another subchapter begins, *Sacred blood*, a theme also generated by Christianity, that starts with the Man of Sorrows and moves towards matters such as the *Mystic Fountain*, the *Mystic Winery* or the *Holy Grail*.

Still focused on the blood, the next subchapter, *Martyr's blood*, deals with sacred blood not shed by Jesus but by other saints.

The following subchapter, *Charitable and Emblematic Heart*, is focused on the heart as an attribute of the allegory of Charity or as the key issue in the emblems developed since the 17th century.

Finally, the subchapter entitled *Secular Heart*, divided in different sections, is about the origins of the secular heart situated in the Arabian and chivalresque literature. This perspec-

tive towards the heart will end in a plain and geometrical illustration of it, being the height of it when it was converted into a common frivolous symbol of the romantic love.

Taking into account that the heart is an organ unable to be seen directly, as the complex arterial and venous system in the human body, all the current visual references depend on the inherited images of the past. This is the beginning of all the artists included in this thesis. That is the reason why the historical quest of the visual references that shape the formal identity of the inside body is set in first place. The comprehension of this first part is essential to deeply understand the art works included in the second part of this study, devoted to the contemporary art.

In the second part of this study there are two big subchapters, one focused on the *Heart and Contemporary Art*, and another that deals with the *Blood and the Contemporary Art*. In each of these chapters the artists have been organized based on thematic, formal and conceptual similarities.

Therefore, the subchapter referred to the heart starts with a section titled *Knitting Heart*, which includes artists who create hearts made exclusively of fabrics.

Heart as container is the following section which is devoted to Liz Bachhuber who uses the heart as a receptacle.

The next part, *Huge Heart*, is focused on hearts of great dimensions, made by different techniques, such as polyester resin, plastics, etc.

The section *Imaginary Anatomical Illustration* is about different artists specialized on illustration, being the heart the main focus in their works.

The subchapter devoted to contemporary art works that take the heart as a formal element, ends up with the section *Heart and Blood, a political ritual*. In this section the heart and the blood are described as symbols used in performances bearing a ritual sense.

The subchapter focused on blood, *Blood and Contemporary Art*, carries out a review of the different current artistic art works centered on this element. This tour starts from the most tangible part of this liquid and then, progressively, it goes losing concretion and consistence until it is finally abstracted.

It starts by the section called *Blood and pigment, color and ritual matter*, which studies this substance comparing it with the red pepper and with the ritual strength of both elements.

Digital Blood is the next part, devoted also to the symbolic power of the blood made in this case by computerized means.

The following section, *Menstrual, Cosmic and Universal Blood*, is focused on the menstrual blood as a unifying element with the universe and as a proof of the cyclical character of the nature.

Nets that capture, is the title of the next part which deals with the blood

turned into invisible nets that can be related to the inside or to the exterior of the human body.

The following section, titled *Tree shape Blood*, deals with different recent artistic art works in which the blood is arranged as tree shape structures that remind us of the origin shared with many other natural elements, as well as the similarities between the macroscopic and the microscopic.

Alive blood captured is the next part that talks about alive blood preserved thanks to cooling techniques, leaving aside that the natural laws.

The following section, *Blood that swallows you*, is focused on some works of art in which the blood is enlarged, acquiring a more lost form that arrives at swallowing the spectators.

This big subchapter referred to *Blood and Contemporary Art* is closed with the section *Evanescent Blood*, in which blood is dissolved in its own abstraction.

The next section will be devoted to the conclusions drawn by this study in a chapter titled with the same name. Also, in this chapter some assessments and reflections derived from this study will be included, taking the hypothesis and objectives suggested in the introduction as the starting point.

Then two annexes are included. The first one is a list of all the illustrations included throughout the thesis, something really essential due to the key role that these images have in this study. The next annex is a chronological chart which includes all the important dates derived from this research project differentiating them by colors which connects them to

their different fields: artistic, medical, philosophical, etc. This is thought to help the understanding of the interactions created by all of them.

Finally, the bibliography is included. In this section all the books or consulted and quoted sources included in this study are collected.

CONCLUSIONS

After this nonlinear journey throughout the illustrated history and the symbology of the heart and the blood, it is clear, not only the importance of both elements in the western culture, but also the fully validity of these symbols in the current artistic expressions.

As we have studied in the first part of this study there are two main areas of visual production which focuses on the heart and the blood in the western culture, that is, the medical and the artistic sphere. Both of them produce the first visual works dealing with the heart and the blood which, unavoidably, influence the next ones. These productions, unable to break with their past, assimilate these first images and continue building step by step our current formal vision of these elements. Although the medical and the artistic fields have gone through

sinuous paths that have joined or separated them, nowadays they seem to be indissolubly united. Considering that currently the medical illustrations belong to the social imaginary, any artistic work relies on a huge amount of information during its creative process, something that inevitably influences and disrupts the final result.

The art has been used in this study, as in many other situations due to its transverse nature, to connect different fields that would not be mixed otherwise. In this case, it reminds us that our memory is not only made of written memo but also of illustrations. The images that we inherit make up how we are and our understanding towards the world, providing as with a new understanding, directed to a different intelligence, the visual one (Gardner).

As previously stated in the introduction, some current artists throw themselves into the inside of the human body. They do it in order to escape from the stereotypes imposed by the overuse of the external body trivialized thanks to the Mass media. Nevertheless, far from the material nature and rawness of the artistic expressions in which the meat, the abject or the pain are the main focus, or some kind of hope towards a new future human being created by the

cyborg aesthetics, in the last years, especially after 2000, we have experienced a new artistic tendency that starts from that crossed out, fragmented, deformed or erased inside body, but from a point of view more poetical, positive and totalizator. In all the selected art works included in this study the body is no more a battlefield, as Barbara Kruger stated, but rather a field to celebrate life.

As it has been just mentioned, the beginning of this new all-embracing tendency expressed through very specific corporal fragments such as the heart and the blood, it is set in 2000, although there are some antecedents. Nevertheless the reasons for this twist are not completely clear; there are several decisive factors that explain it. The most important are: the huge metaphorical power of the heart nowadays, the suitability of the liquidity as a metaphor of our current society and the advent of the Internet.

If we think about the heart, its long cultural tradition sets it in a privileged location as the head of the emotions. This idea, nowadays broadly accepted, goes against all the scientific knowledge that places the heart at the core of the emotions. The image of a suffering, painful brain, in love, or simply alive has not been able to exceed those of a heart. This organ

bears all this metaphorical power due to its historical evolution, discussed in the first part of this study. That evolution comes from the literary field (*Gilgamesh epic poem*, the Bible, Arabic love poetry in the Middle Ages, etc.), and it achieves a visual concept in the 18th century with the courtly love, due to the heart graphics referred to the love-life. This plastic association that links the heart and the emotional part comes up to the Romanticism, and it is carried on to the present day.

On the other hand, the Christian iconography provides the heart with more and more importance, starting with the cult of the Five Wounds, going through the leading role of this organ in the mystical experiences that a certain number of saints experience, until the Sacred Jesus Heart or even the heart representation as an attribute of The Charity.

This meaningful intensity of the heart regarding the feelings seems to be more connected to the women artists who find themselves more attracted to these emotional themes than the male artists. The incorporation of women into the artistic world, occurred in the seventies, implies that a relevant number of active female artists are found in the year 2000. That is the reason why the thematic choice of these female artists is sometimes different from the males, as in this case, providing different points of view and even new iconographies.

Another important idea referred in this case to the blood is its fluid nature. Some of the most well-known thinkers nowadays visualize the contemporary society and the relationships as something liquid, fluid or foamy (Baumann, Serres, Schwenk, Sloterdijk, Irigaray, etc.). But in all the cases the blood is seen as something

flexible, without center, with a huge diversity of connections and carrying out a constant movement from the connected points to the irregularity of its whole structure. After having studied all the different theories it is difficult to visualize them as something not liquid, set out openly as if they were blood vessels. The continuous use of the blood in the recent art could be explained also based on the suitability of its liquid nature as a metaphor of the contemporary world based on the enormous symbolic significance of this element. This significance includes ritual, sacred, medical and magical reminiscences, or simultaneously life and death memories. This is probably the best metaphor of the contemporary identity, understanding it not only from an individual point of view, but also from an emotional one which connects it with other creatures and the universe. Its liquid nature fits perfectly in the notion of fluidity as a metaphor of the existence. At the same time it allows the creation of multiple features, something that would explain the varied uses and shapes of the blood found in the different artistic expressions studied in the second part of this study. The abstract nature and the fluidity of the vascular network turn its representation or containment as a suitable formal path to visualize thoughts in conformity with these complex historic moments. It would be necessary to include here the menstrual blood, an essential fluid of the feminine identity which makes it an appropriate graphic element to define it.

Another reason for the increase of blood interest in the art from 2000 would be the appearance of the Internet, what would involve the democratization of the knowledge something absolutely new in the his-

tory which will have consequences in the artistic production. First of all, the notion of net is so common in the information society, that the blood vessel image of our inside body becomes a perfect metaphor of the current information connections openly available.

Secondly, the scientific images become part of the society and the art is able to access to them easily. The inside part of the human body has never been visible nor accessible for non-specialized staff as it is nowadays. That ubiquity of the image will be a source of constant inspiration and an inevitable graphic resource for the contemporary creation. The collective imaginary is enlarged as well as our formal conception of the inside body. Before it was kept for the surgical and medical staff, but nowadays it is democratized in such a manner that it has become part of our collective imaginary and our perception of identity.

Based on what has been mentioned so far, it seems that the heart and the blood turn to be key points to connect different fields. Not only the formal, emotional and conceptual areas before mentioned, but also the physiological, religious, psychological, philosophical, ethical, medical ones, and so on. Inside all this huge connective capacity we must not forget the relationship that heart and blood have with the Nature. Both components involve an ancestral consciousness of the relationship between the human being and the universe. And they also imply equivalence among the macrocosm (the order of the universe), the microcosm (the individual order) and the mesocosm (the order of the society in harmony). All this involves an approach to see, value and feel ourselves, the world that

surrounds us, and our relationship with the others.

The journey along this study has helped us to identify the numerous meanings that both elements provide the current artistic discourse, allowing us to talk about topics such as: the simultaneous importance and fragility of life, the cyclical and fleeting nature of existence, emotions or love; the connection with the shamanic and ritual, the duality of the opposites, as life-death, the connection between the macrocosm and the microcosm or the connection of the human being and the nature; the capacity to become resonators of the structural similarities at different scales of the universe, etc. Although they may seem different, all these topics speak about life, understanding it from a positive point of view. They are used as a tool to celebrate life, as metaphors that turn life into movement. Without movement there is no life and the rhythmic character of the heart and the stream of the blood are clear examples of these vital movements, so they are not only visual metaphors of life, but a clear example of it. So that, another key point related to the heart and the blood would be the polysemy of both elements, which should be added to the enormous connective capacity that they have.

So far we have dealt with the hypothesis stated in the introduction; from now on we are going to address the achievement of the objectives, which seem to have been overcome.

The study of the different historical, philosophical, medical, artistic or cultural records of the heart and the blood has been achieved. This proves that the production of images based on both elements from different fields is overlapped in time, which

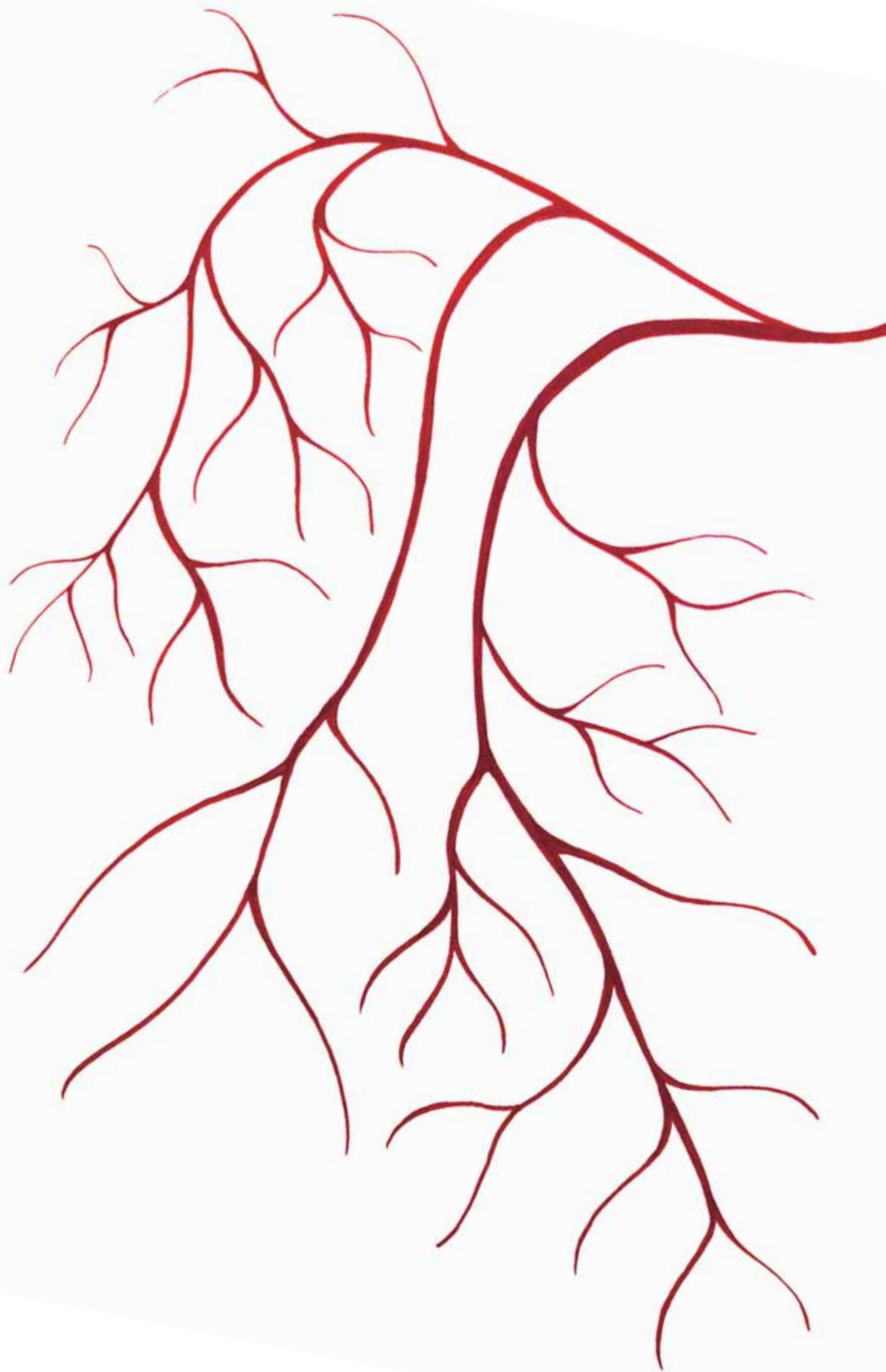
makes them interact in a multidirectional way.

The research throughout the different artistic expressions in which the heart and the blood are the starting point has been carried out successfully and with an unexpected assessment. At the beginning it was presumed that there would be more art works referred to the heart, but, this research has confirmed that there are almost more artists working with the blood than with the heart.

Finally, after having completed this research project the symbolic validity of both elements in the most recent art is confirmed. Also, apart from its validity we are able to predict the continuity of these two elements in the future of art. The heart and the blood are not worn out. They seem to be able to reinvent and adapt themselves to the moment in which they live. If they have survived through the ages, they will continue doing it in the following centuries. Their validity and efficiency are explained due to their origin, as they emerge from the most essential, that is, life. And the mystery of life is still unsolved, so the continuation of their importance is almost guaranteed.

El corazón
y la sangre
se hacen visib

les



El corazón y la sangre se hacen visibles

Al pretender indagar sobre el significado que la sangre y el corazón aportan en las manifestaciones artísticas más recientes, parece inevitable preguntarse por su pasado, por lo que en este capítulo se hace un estudio de la historia gráfico-plástica de ambos elementos, no sólo a nivel formal sino también en cuanto a significado, ya que ambos han ido cambiando a lo largo de la historia.

Dado que el corazón y la sangre cobran una importancia significativa en disciplinas dispares como pueden ser el Arte o la Medicina, siendo a veces complicado separarlas, se ha estudiado su evolución gráfica tanto desde el punto de vista médico como desde el punto de vista artístico.

Las representaciones gráficas del corazón van en paralelo, como no puede ser de otra manera, a la historia de la Medicina, cuyos conocimientos se hacen visibles a través de las ilustraciones anatómicas. Los descubrimientos médicos transforman el conocimiento que se tiene del cuerpo humano y de los órganos internos. En general los artistas desconocen éstos últimos, no los han tocado o visto personalmente, ya que

esa tarea está reservada tan sólo al personal médico. Es el cuerpo de los científicos, el que sólo tiene unidad en nuestro pensamiento y al que sólo tienen acceso los cirujanos. Es lo que Paul Valéry (2010) llamó *tercer cuerpo*, concepto al que ya se ha hecho referencia previamente, en la introducción.

Esos órganos internos sólo pueden ser imaginados a raíz de las ilustraciones que se ven de ellos, y éstas se van modificando según la evolución que van sufriendo la Medicina y sobre todo la Anatomía a lo largo de la Historia. Esto hace que tanto la imagen del corazón como la idea que tenemos de nuestro sistema circulatorio y nuestra sangre vayan cambiando según la época histórica, no sólo desde el punto de vista del significante sino también desde el punto de vista del significado.

Por eso precisamente se hace necesaria una indagación de las diferentes imágenes médicas y artísticas del corazón o la sangre a lo largo de la historia.

Estos dos desarrollos, el médico y el artístico, corren simultáneos en el tiempo y modulan inextricablemente

nuestro imaginario, nuestra manera de pensarnos o nuestra identidad.

Este diálogo de conocimientos médico-artísticos empezó con caminos más distanciados, pero a partir del Renacimiento se hizo cada vez más complicado diferenciar las dos disciplinas, ya que toda ilustración solía estar realizada por un artista.

Como se verá en las páginas que siguen, el cuerpo humano se va haciendo transparente a medida que avanza la historia. En un principio era un cuerpo opaco, desconocido e imaginado por dentro, pero poco a poco va perdiendo capas y se desvela progresivamente. Con las primeras disecciones humanas llevadas a cabo en el siglo XIV y con los teatros anatómicos del siglo XVI pierde la primera capa, la piel, apareciendo todo un universo subcutáneo de músculos, tendones, nervios y órganos hasta entonces desconocidos.

Ese cuerpo fragmentado comienza a estudiarse por partes, y no sólo se hace transparente, sino que también cambia de escala. Gracias a las tecnologías que van apareciendo se pueden estudiar sus componentes a través de microscopios, llegando así a sus partes más pequeñas. El estudio de las células, antes desconocidas, se convierte en elemento clave para muchos diagnósticos.

Las nuevas tecnologías de la imagen hacen posible ver un cuerpo a través de radiografías, de resonancias magnéticas, ecografías, etc. Es decir, que la medicina actual es totalmente impensable sin el complemento de las imágenes.

Sin embargo, habría que hacer una matización con respecto a los caminos paralelos de la medicina y el arte antes mencionados, ya que existe una diferencia fundamental en ambas

disciplinas. La ciencia evoluciona y conduce a un progreso de conocimientos. Pero el arte no se define por ningún progreso, aunque a menudo incorpore, asimile y se inspire en la ciencia. Puede haber evolución en las formas, pero no se puede hablar de progreso. Por lo tanto, el recorrido artístico se desarrolla en contrapunto, y no en paralelo, a la evolución del conocimiento científico.

Desde la Antigüedad hasta el Neo-Clasicismo o incluso el Impresionismo el arte es fundamentalmente mimético. Pretende hacer visible el mundo, pero también comprenderlo, establecer relaciones que conformen una imagen coherente del mismo. Ya en el siglo XX, con esa intención mimética perdida, el arte sigue intentando hacer visible el mundo y comprenderlo, cuestionando las realidades más que intentando reproducirlas formalmente. Para ello parte en muchos casos de la ciencia, invirtiendo el camino que hasta entonces se había realizado. Si en un principio la medicina se sirvió del arte para realizar sus imágenes, ahora se ha desprendido de su ayuda, mientras que el arte actual, en cambio, parte en muchos casos de imágenes médicas.

El recorrido que se llevará a cabo en esta investigación será, por tanto, sinuoso. Pasará de lo artístico a lo científico en numerosas ocasiones, demostrando que ambas disciplinas se complementan y se enriquecen mutuamente en diferentes momentos históricos hasta llegar a la actualidad.

2.1. HISTORIA MÉDICO-GRÁFICA DEL CORAZÓN Y LA SANGRE

Para hablar de la historia gráfica que el corazón y la sangre viven en el acontecer médico habría que ha-

blar concretamente de una de sus disciplinas específicas: la anatomía. Y si hablamos de anatomía estamos hablando de un modo de mirar. En concreto, un modo de mirar el cuerpo humano, ya sea en su parte exterior o interior. La mirada exterior ha ido evolucionando a lo largo del tiempo, a través del arte en general y a través de la anatomía artística en particular. Su resultado artístico en occidente, estudiado por la Historia del Arte, es un ir y venir de estilos que lleva a partir del Renacimiento a una búsqueda de mimetismo que culmina con el realismo del siglo XIX, o incluso con el hiperrealismo del XX.

En cuanto a la mirada interior, que es la que concierne a esta investigación, la cuestión se complica, ya que depende fundamentalmente de las disecciones, y este hecho genera implicaciones metafísicas, religiosas, sociales, psicológicas o filosóficas difíciles de separar de los resultados visuales obtenidos en las diferentes épocas.

La anatomía descriptiva es una ciencia de observación, y esa mirada dirigida al interior del cuerpo humano conduce al mundo de lo imaginario, de lo desconocido.

Sólo el personal médico tiene acceso directo a ella, pero normalmente no tienen habilidades artísticas, por lo que los especialistas han tenido que valerse de la colaboración con artistas para poder mostrar ese mundo oculto al resto de la sociedad.

Si bien la forma de mirar depende siempre del momento histórico, la forma de dibujar también, por lo que la conjunción de ambas, así como los cambios y evoluciones que van sufriendo a lo largo del tiempo estas dos formas de hacer serán los que constituyan los principios de la

identidad física referida al interior del cuerpo humano, y que genera una evolución de la visión que la humanidad ha tenido de su cuerpo paralela a la evolución del conocimiento científico y filosófico.

Esta anexión del cuerpo anatomizado al dominio de la medicina a través del arte ha generado un desarrollo iconográfico que se intenta resumir en este capítulo, y que presenta una serie de hechos remarcables que se señalan, siempre fruto del diálogo entre arte y ciencia que se viene desarrollando en Europa desde la época del Renacimiento.

Cuando se publica un libro de anatomía sus ilustraciones siempre causan una gran fascinación, probablemente porque son capaces de trascender las barreras del lenguaje técnico para comunicarse visualmente con las personas no especializadas. Nos ayudan a comprender cómo estamos hechos, como funciona nuestro cuerpo, y el conocimiento actual que tenemos de ese cuerpo está basado en la manera en que se entendió en el pasado.

Rudolf Arnheim, al estudiar las constantes perceptivas universales, reconoce que "la forma del objeto que vemos no depende solamente de su proyección retiniana en un momento dado. En rigor, la imagen viene determinada por la totalidad de experiencias visuales que hemos tenido de ese objeto, o de esa clase de objeto, a lo largo de nuestra vida". (1994: 63)

Por eso se hace necesario un viaje a través de las ilustraciones médicas que nos vienen conformando desde siglos atrás, centrando el interés en las representaciones del corazón y de la sangre para poder entender sus complejas implicaciones simbólicas, tanto históricas como actuales.

Sin embargo, es importante puntualizar que la anatomía, lejos de lo que pueda parecer, es una anomalía histórica. Las principales tradiciones médicas, como la egipcia, la ayurvédica o la china florecieron durante miles de años sin privilegiar la inspección de los cuerpos. Incluso numerosas civilizaciones que han practicado autopsias o vivisecciones, no han mostrado interés por la anatomía. Uno de los casos que más llama la atención es el de culturas como la maya o la azteca, que no ofrecen ninguna evidencia de saber anatómico, a pesar de las numerosas ocasiones que los sacrificios les ofrecían para inspeccionar el interior del cuerpo humano.

Queda patente que existen numerosos modos de conocer el cuerpo, que se construyen con unos objetivos diferentes y que determinan la manera de conformar la identidad de los diferentes pueblos.

Este hecho, que estudia Shigehisa Kuriyama (2005), hace que esta investigación se centre exclusivamente en el mundo occidental, dejando de lado otras culturas como la china, la india, la azteca, la maya, etc., que constituirían por sí solas otra investigación paralela.

2.1.1. PREHISTORIA INVISIBLE DEL CORAZÓN Y LA SANGRE

Dentro de esa anomalía histórica que supone la anatomía, cabría señalar que no sólo lo supone desde un pun-

to de vista cultural o geográfico, ya que, centrándose exclusivamente en la cultura occidental, las experiencias de disecciones en cuerpos humanos también constituyen una rareza. Como se verá a continuación, no han estado muy presentes ni han sido muy constantes hasta el siglo XIV, momento en el que se asumen como inevitables.

Durante la Antigüedad se puede hablar de una prehistoria gráfica, desde el punto de vista médico, de elementos como el corazón y la sangre, ya que, aunque existen documentos escritos en los que aparecen como objeto de estudio, no se ha conservado ninguna representación gráfica de los mismos de carácter médico, aunque sí artística, como se verá posteriormente.

La civilización egipcia, muy avanzada desde el punto de vista médico, ofrece la primera constancia escrita sobre el pulso, vinculando el pulso a la existencia de sangre en los vasos sanguíneos, dato que queda recogido en el papiro de Ebers¹ (1500 a. C.), que es uno de los tratados médicos más antiguos que se conservan. Contiene un "tratado del corazón", donde se destaca el corazón como centro del sistema sanguíneo y como punto de reunión de numerosos vasos. Este tratado deja claro que los egipcios conocían ya el sistema circulatorio, aunque creían que por él circulaban todo tipo de fluidos como la sangre, las lágrimas, la orina o el esperma.

1. "El papiro de Ebers" está fechado en el año 8º del reinado de Amenhotep I, de la dinastía XVIII. Es uno de los documentos escritos más largos encontrados del antiguo Egipto. Mide más de veinte metros de longitud y unos treinta centímetros de alto, y contiene 877 apartados que describen numerosas enfermedades en varios campos de la medicina como la oftalmología, la ginecología, la gastroenterología..., y las correspondientes prescripciones. La medicina egipcia, según este papiro, vinculaba el pulso a la existencia de sangre en los vasos sanguíneos.

Fig.1. *Papiro de Ebers*
(fragmento). 1500 a.C.
Biblioteca Universitaria
de Leipzig.



Está escrito en hierático (simplificación del jeroglífico que solían usar los escribas), a dos tintas: rojo y negro, pero no presenta ninguna ilustración del corazón o el sistema sanguíneo acompañando a dicho texto.

También hay constancia de la práctica de autopsias de cadáveres que se llevaba a cabo en la Alejandría del siglo III a.C.

Con ese interés por descubrir lo que esconde el interior del cuerpo humano, y en su afán de ayudar a

la ciencia, los soberanos egipcios entregaban a los delincuentes para que los anatomistas les practicara una vivisección y pudiesen ver “en un hombre vivo el color, la forma, el tamaño, la disposición, la dureza, la blandura o la tersura de cada uno de los órganos; a qué órganos están unidos, donde son convexos y dónde cóncavos, a qué están sujetos y qué recubren”, como varios siglos después escribiría **Aulo Cornelio Celso**.²

Será **Alcmeón de Crotona** (siglo VI a.C.), discípulo de Pitágoras, el pri-

mero en exponer la idea de que el entendimiento no se encontraba en el corazón ni en el hígado, sino en la cabeza. Esta teoría aparecerá recogida en los textos hipocráticos, pero será cuestionada hasta nuestros días.

Para **Aristóteles** (siglo III a.C.), que basó sus teorías en las disecciones que él mismo realizó sobre animales, el corazón es el órgano más importante, del que dependen todos los demás órganos, y donde está anclada el alma. Es el centro del cuerpo, del que todo sale. Para él el cerebro es un órgano frío y el alma y la vida necesitan calor, el calor del corazón. A esto añade el argumento de que los seres invertebrados no tienen cerebro, pero sin embargo, todos los animales tienen corazón. Por ello cree que el alma gobierna al cuerpo desde el corazón, donde residen la capacidad sensitiva y de crecimiento del alma. Considera que los órganos principales son los primeros en formarse, defendiendo que el corazón era lo primero que vivía y lo último que moría (*primum vivens* y *ultimum moriens*). No conoció la circulación de la sangre, pero admitió la existencia de un flujo y un reflujo en los vasos sanguíneos.

Esta teoría, que se generaliza en época aristotélica, perderá importancia cinco siglos más tarde, con **Claudio Galeno** (129-200 d.C.), cuyo pensamiento médico dominó toda la Antigüedad hasta bien avanzado el Renacimiento, y que sitúa la vida mental y espiritual en el cerebro, desmarcándose de la concepción cardiocéntrica aristotélica. Al igual que Hipócrates, tenía la certidumbre de que la actividad mental se originaba en el cerebro y no el corazón.

Sin embargo Galeno defiende que desde el corazón se expanden, por las venas, mezcladas con la sangre,

2. Aulo Cornelio Celso (25 a. C. - 50 d. C.), en latín Aulus Cornelius Celsus, fue un enciclopedista romano, y tal vez médico (aunque no hay evidencias ciertas de esto último). Su único trabajo conservado en la actualidad, los ocho libros **De Medicina**, es la única sección que se conserva de una enciclopedia mucho más extensa (llamada **Artes**), fuente primaria de temas como dieta, farmacia, cirugía y temas relacionados. El **De Medicina** es uno de los mejores registros del saber de los médicos alejandrinos. La obra enciclopédica entera desapareció durante toda la Edad Media, hasta que a comienzos del siglo XV, en Italia, se redescubrieron y volvieron a circular los libros de tema médico. Fue la primera obra médica antigua en ser impresa (Venecia 1478) y, ya desde antes, cuando circulaba manuscrito, se convirtió en objeto de veneración de los médicos (y no médicos) humanistas del Renacimiento, quienes valoraron sobre todo la pureza de su estilo latino y la precisión de sus doctrinas médicas.

todas las fuerzas del espíritu vital, que llegan al resto del cuerpo (salen del corazón, que produce calor, pero ignora que vuelven a él) por un movimiento de marea parecido al de las olas del mar. Su espiritualización de la sangre y del corazón tienen similitudes claras con el lugar que ocuparán ambos elementos en el Cristianismo.

Uno de sus mayores méritos fue articular la suma de conocimientos médicos que poseía la Antigüedad en una sola doctrina, añadiendo conceptos fisiológicos y anatómicos, fruto de disecciones que realizó él mismo sobre cerdos o monos, y que llevaron a que ciertos errores anatómicos fueran aceptados sin discusión hasta muchos siglos después, con la llegada del Humanismo.

Partiendo de la Teoría de los Temperamentos de Hipócrates (460-370 a.C.), adoptada por los filósofos y físicos de las antiguas civilizaciones griega y romana, Galeno establece su Teoría de los Humores, que se convierte en el punto de vista más común del funcionamiento del cuerpo humano entre los «físicos» (médicos) europeos hasta la llegada de la medicina moderna.

En esencia, esta teoría mantiene que el cuerpo humano está lleno de cuatro sustancias básicas, llamadas humores (líquidos), cuyo equilibrio indica el estado de salud de la persona (*eucrasia*). Así, todas las enfermedades y discapacidades resultarían de un exceso o un déficit de alguno de estos cuatro humores. Éstos fueron identificados como *bilis negra*, *bilis amarilla*, *flema* y *sangre*. Tanto griegos y romanos como el resto de posteriores sociedades de Europa occidental que adoptaron y/o adaptaron la filosofía médica clásica, consideraban que cada uno de los cuatro humores aumentaba o disminuía en

función de la dieta y la actividad de cada individuo. Cuando un paciente sufría de superávit o desequilibrio de líquidos, entonces su personalidad y su salud se veían afectadas.

Los humores se consideraban entidades invisibles elementales, que no se correspondían con los fluidos corporales visibles. Así, la sangre estaba formada, como el resto de estructuras orgánicas, por una mezcla de los cuatro humores. Se consideraba el humor más importante, pero también el más ambiguo: era el constituyente principal del fluido vital más importante, pero también podía ser una causa de enfermedad o muerte.

Uno de los métodos más empleados para restaurar el balance humoral fue precisamente la sangría, que conseguía eliminar el exceso de alguno de los humores, ya que los contenía todos. Hay instrucciones sobre cómo realizar sangrías en los principales textos médicos judíos, árabes o cristianos, y hasta el siglo XIX se llevaron a cabo de forma habitual.

La teoría hipocrática se convirtió en el pensamiento médico dominante en los territorios controlados por el imperio romano, e incluso en terrenos musulmanes gracias a las traducciones de los textos hipocráticos y galénicos al árabe. Por lo tanto, sienta las bases en las primeras universidades occidentales y pervivirá hasta la aparición de la anatomía y la fisiología a partir del siglo XVI.

Si Plinio el Viejo, en el siglo I d.C. escribía que el corazón era el único órgano interno al que la enfermedad no llegaba, esta idea se mantuvo hasta el siglo XVIII. En su enciclopedia Diderot afirmaba que las enfermedades del corazón eran extremadamente raras, lo que constituye un extraño contraste si se compara con

la cantidad de cardiopatías que se han desarrollado a partir de 1940.

Hasta los descubrimientos que Harvey realiza en el siglo XVII se puede hablar de la falta de conocimientos sobre el corazón y la sangre desde el punto de vista médico. Hasta él apenas se conocía nada sobre este órgano o la circulación de la sangre, tan esenciales para la vida.

Si se habla desde el punto de vista gráfico, este primer apartado referido al corazón y la sangre en la Antigüedad, deja patente la existencia de textos muy diversos en los que se nombra a dichos elementos, pero sin embargo no se conserva ninguna imagen de ellos. Por lo tanto se puede hablar de una prehistoria médico-gráfica de ambos.

2.1.2. LA SERIE DE LAS CINCO FIGURAS

Hasta la primera década del siglo XVI, en la que Andrea Vesalio o Leonardo da Vinci presencian y documentan disecciones de cuerpos humanos la ilustración médica no adquirió las cualidades de rigor científico tal como se conocen hoy en día. Sin embargo, dichas ilustraciones, aunque revolucionarias, no surgen de la nada, sino que tienen sus antecedentes en determinadas miniaturas medievales, como se verá a continuación.

Los manuscritos médicos más tempranos eran fundamentalmente textuales, con escasas ilustraciones y sus reproducciones sólo se llevaban a cabo manualmente, por lo que el número de copias era muy limitado.

Durante la Edad Media la medicina más avanzada estuvo en manos del mundo árabe, cuyos conocimientos derivaban de traducciones de los tex-

Fig. 2. Página de una copia del siglo XIV del libro de Avicena *Canon de Medicina*, en la que se describen órganos internos. Museo Nacional de Damasco.

Fig. 3. Dibujo de la anatomía humana original de una de las copias conservadas del libro de Avicena *Canon de Medicina* (980- 1037). Biblioteca Universitaria de Bolonia.

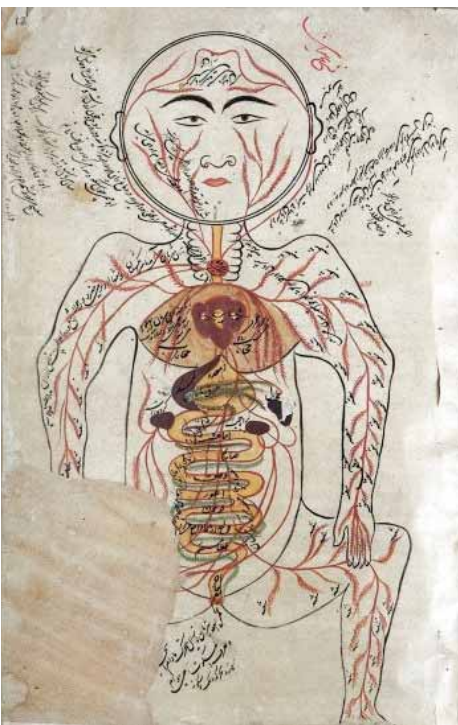
Fig. 4. Ilustración de la *Serie de las cinco figuras* completa. Manuscrito de Ashmole, 1292 aprox. (venas, arterias, nervios, huesos y músculos). Biblioteca Bodleian. Oxford.

tos griegos, sobre todo de Hipócrates (siglos V y IV a.C.) y de Galeno (siglo II d.C.).

A partir del siglo IX los médicos árabes, tras asimilar las ideas científicas no sólo griegas, sino también persas e hindúes, se aventuran a crear su propia literatura médica, realizando una síntesis de los saberes médicos anteriores, así como una nueva codificación y clasificación de los mismos.

Entre estos textos médicos serán reseñables para esta investigación una serie de manuscritos, bien por su contenido médico en cuanto al corazón o la sangre se refiere o bien por sus ilustraciones.

El primero de estos textos relevantes es el *Canon de Medicina*, escrito por **Avicena** (980-1037). Dicho libro fue traducido al latín en el siglo XII por



sus copias, antes incluso de su traducción al latín.

Otro texto que merece la pena mencionar, y del que se conservan varios manuscritos, es el redactado entre 1239 y 1245 por el médico de Damasco **Ibn Nafis** (1210-1288) cuyo título es *Comentario de Anatomía del Canon de Avicena*, y en el que cuestionaba ciertos conocimientos de Galeno o Avicena, considerados como dogmáticos hasta entonces.

En él explicó los principios básicos de la circulación pulmonar, unos 350 años antes que Harvey. Afirmó que la sangre era purificada en los pulmones, donde era refinada en contacto con el aire inhalado de la atmósfera exterior.

También reconoció el error de Galeno sobre la existencia de canales invisibles que comunicaban los ventrículos. Sin embargo, parece improbable que sus teorías fueran conocidas en el Renacimiento, ni por Servet o Harvey en siglos posteriores, ya que esta gran contribución de Ibn Nafis quedó sepultada en bibliotecas y no llegó a occidente hasta 1924.

Gerardo de Cremona, uno de los máximos representantes de la Escuela de Traductores de Toledo. Sin embargo, como la lengua culta de los judíos era el árabe, la obra original se difundió enormemente por el mundo islámico y judío andalusí a través de



En uno de sus comentarios, referido a la afirmación de Avicena de que el corazón tenía tres ventrículos, Ibn Nafis escribe:

"Esto no es exacto. El corazón solo tiene dos ventrículos; el derecho, que está lleno de sangre, y el izquierdo que está lleno de espíritu. No existe ninguna comunicación entre los dos ventrículos, pues en este caso la sangre penetraría en el lado del espíritu, desvirtuándolo de su virtud. La anatomía ha desmentido la afirmación de Avicena. El tabique interventricular tiene tal densidad, que no permite penetrar ni sangre ni espíritu. Es erróneo afirmar que siempre está sacudido. Se ha creído que la sangre que se encuentra en el ventrículo izquierdo llega del derecho debido a esta sacudida. Esto es falso, porque la penetración de la sangre al ventrículo izquierdo se hace desde el pulmón, después de que se ha calentado y la hace desplazar desde el ventrículo derecho, como hemos expuesto anteriormente. [...] La sangre, después de hacerse sutil, pasa por la arteria pulmonar al pulmón para la circulación y mezclada con el aire en el parénquima pulmonar. La sangre aireada se purifica y pasa a través de las venas pulmonares para alcanzar la cavidad izquierda de las dos que posee el corazón después de haberse mezclado con el aire y convertido en apropiada para la evolución del espíritu animal". (Ibn Nafis, 1245, citado en Barón Fernández, 1973: 48-49)

Aunque los textos médicos fueron ampliando conocimientos a través de los siglos las ilustraciones de los mismos se mantuvieron iguales, siempre copiadas de los textos anteriores, por

Fig. 5. Ilustración del manuscrito *Treatise on the human body* (Tradado del cuerpo humano) mostrando las arterias. c.1292. Biblioteca Bodleian. Oxford.

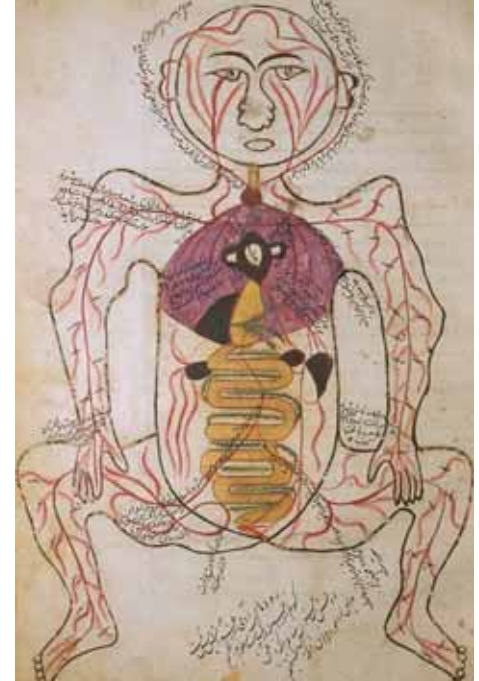


lo que cada vez eran menos representativas del saber médico o anatómico.

En todos los casos son ilustraciones muy naífs, en las que casi siempre aparece un hombre semi-agachado en series de cinco dibujos describiendo las diferentes partes del cuerpo: huesos, músculos, nervios, venas y arterias. Dicho conjunto de ilustraciones recibe el nombre de *Serie de las cinco figuras*, y se repite en numerosos manuscritos, tanto persas como latinos, desde el siglo XI hasta el XVIII.

A pesar de que no existe confirmación, estudiosos de la historia de la Medicina como Karl Sudhoff³ defienden que estas series de cinco ilustraciones provienen de los textos griegos y egipcios, ya que se repiten

Fig. 6. Ilustración del libro manuscrito de Mansur ibn Ilyas describiendo las arterias. Siglo XIV. U.S. National Library of Medicine.



en libros de medicina de partes muy diferentes del mundo y se conocen testimonios escritos de su existencia.

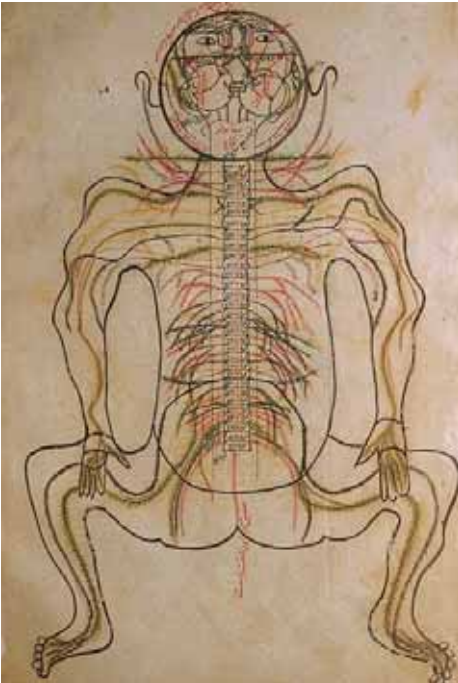
Aristóteles ya habla de la enseñanza de la anatomía a través de ejemplos, esquemas y diagramas, y anatomistas de Alejandría como **Herófilo de Calcedonia** (c.335-280 a.C.) o **Erasístrato de Ceos** (c.304-250 a.C.) continuaron con los mismos materiales, que lamentablemente se perdieron con la destrucción de Alejandría por Julio César⁴.

Ambos fueron los fundadores de la Escuela de Alejandría de Medicina, y exceptuando las disecciones humanas llevadas a cabo en el Antiguo Egipto, las llevadas a cabo por esta escuela son las únicas de las que hay constancia hasta quince siglos después. Dejando atrás los trabajos so-

3. Citado en "Leonardo on the human body". VVAA. (1983). Pag.13.

4. Sus conocimientos, así como los de Erasístrato, quedaron recogidos a través de citas de otros autores posteriores, especialmente Galeno.

Fig. 7. Ilustración del libro manuscrito *La anatomía del cuerpo humano*, de Mansur ibn Ilyas describiendo los nervios. 1450. U.S. National Library of Medicine.



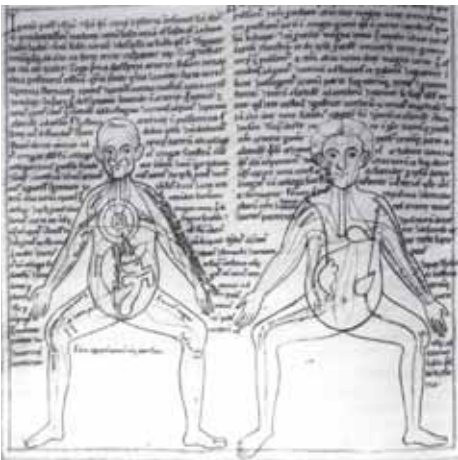
bre cadáveres animales que se habían llevado a cabo con anterioridad, en este momento histórico se traspasan esos límites y el bisturí penetra en el cuerpo humano.

Herófilo fue el primero en realizar disecciones anatómicas públicas, así como vivisecciones. Diseccionó el corazón y encontró numerosas cavidades en él. También estudió el pulso, deduciendo que a través de su medición se podía evaluar la seriedad de las enfermedades.

Erasistrato continuó con esta investigación, llegando a demostrar que las arterias contenían sangre, aunque creía que el aire de los pulmones pasaba al lado izquierdo del corazón a través de las arterias, y que las venas del lado derecho contenían sangre.

5. Erasístrato fue el médico de Seleuco I de Siria, logrando curar a su hijo Antíoco, cuyo pulso se aceleraba al ver a la joven mujer de su padre, Estratónice, de la que se había enamorado. Esta escena fue pintada por Jacques Louis David en 1774 y por Ingres en 1840.

Fig. 8. Ilustración de un manuscrito Benedictino, realizado por un monje de la abadía de Prüfening (Bavaria), 1158. En cada una de las cinco figuras se muestran sistemas fisiológicos diferentes. Aquí el arterial y el venoso.



Fue el primer médico en diagnosticar una enfermedad psicofísica a través del pulso⁵.

Fig. 9. Ilustración de un manuscrito Benedictino, realizado por un monje de la abadía de Prüfening (Bavaria), 1158. En cada una de las cinco figuras se muestran sistemas fisiológicos diferentes. Aquí huesos, nervios y músculos.

Recopilando los saberes médicos de siglos anteriores Mansur ib Ilyas escribe a finales del siglo XIV una obra dedicada exclusivamente a la anatomía, pero las ilustraciones que lo acompañan son similares a las de épocas anteriores. Sin embargo, ofrece la novedad de incluir entre dichas figuras una femenina, con un feto en el interior de su útero.

Otra peculiaridad la ofrece el manuscrito conservado de la abadía de Prüfening (Bavaria) y fechado en el siglo XII, ya que las cinco figuras, aunque basadas totalmente en el mismo esquema, presentan rasgos más occidentalizados en sus cabezas.

Esta primera etapa gráfica medieval presenta las primeras representaciones plásticas del mundo médico del sistema circulatorio y en algunas ocasiones un pequeño corazón muy esquematizado.

Como se puede observar, son obras anónimas y muy similares entre sí, debido al carácter copista que las ilustraciones de los manuscritos conllevaban en su ejecución, y cuya práctica perdurará en países como Persia hasta el siglo XVIII.

El corazón en estas ilustraciones se muestra con unas protuberancias exageradas, como pequeñas bolsas musculares que sobresalen de las aurículas, siguiendo el texto de Mansur, que las describe como “apéndices que se parecen a una oreja”. Estas representaciones cardiacas presentan cierta similitud con el ideograma utilizado en los jeroglíficos egipcios para designar el corazón, así como de los pequeños amuletos con forma de corazón vasija con doble asa que se verán, en el capítulo 2.2.1.

Fig. 10. Ilustración de un manuscrito persa fechado en 1396. Museo Británico de Londres.

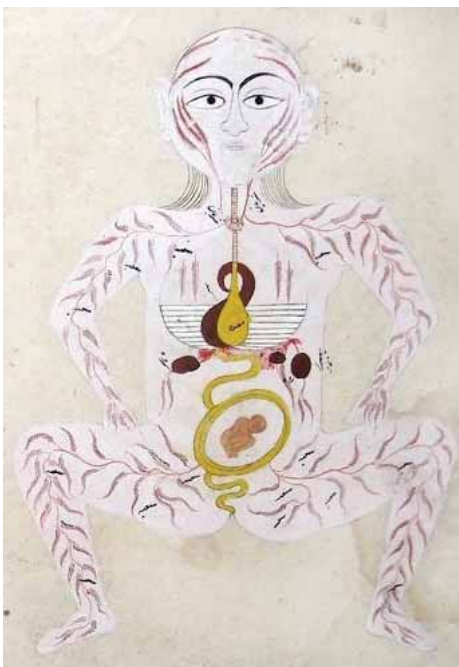
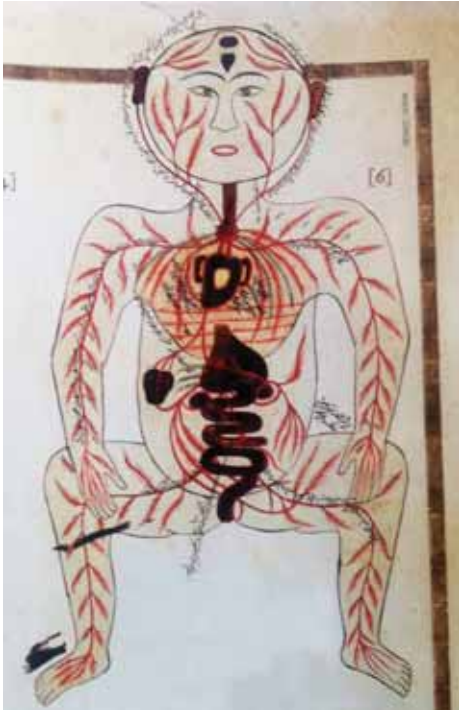


Fig. 11. Ilustración del libro manuscrito *La anatomía del cuerpo humano*, de Mansur ibn Ilyas. Aparece por primera vez una figura femenina con un feto en su interior. U.S. National Library of Medicine. Siglo XIV.

Fig. 12. Ilustración de un manuscrito persa (atribuido a Shikastah-Nastaliq), mostrando las arterias y vísceras. Siglo XVIII.

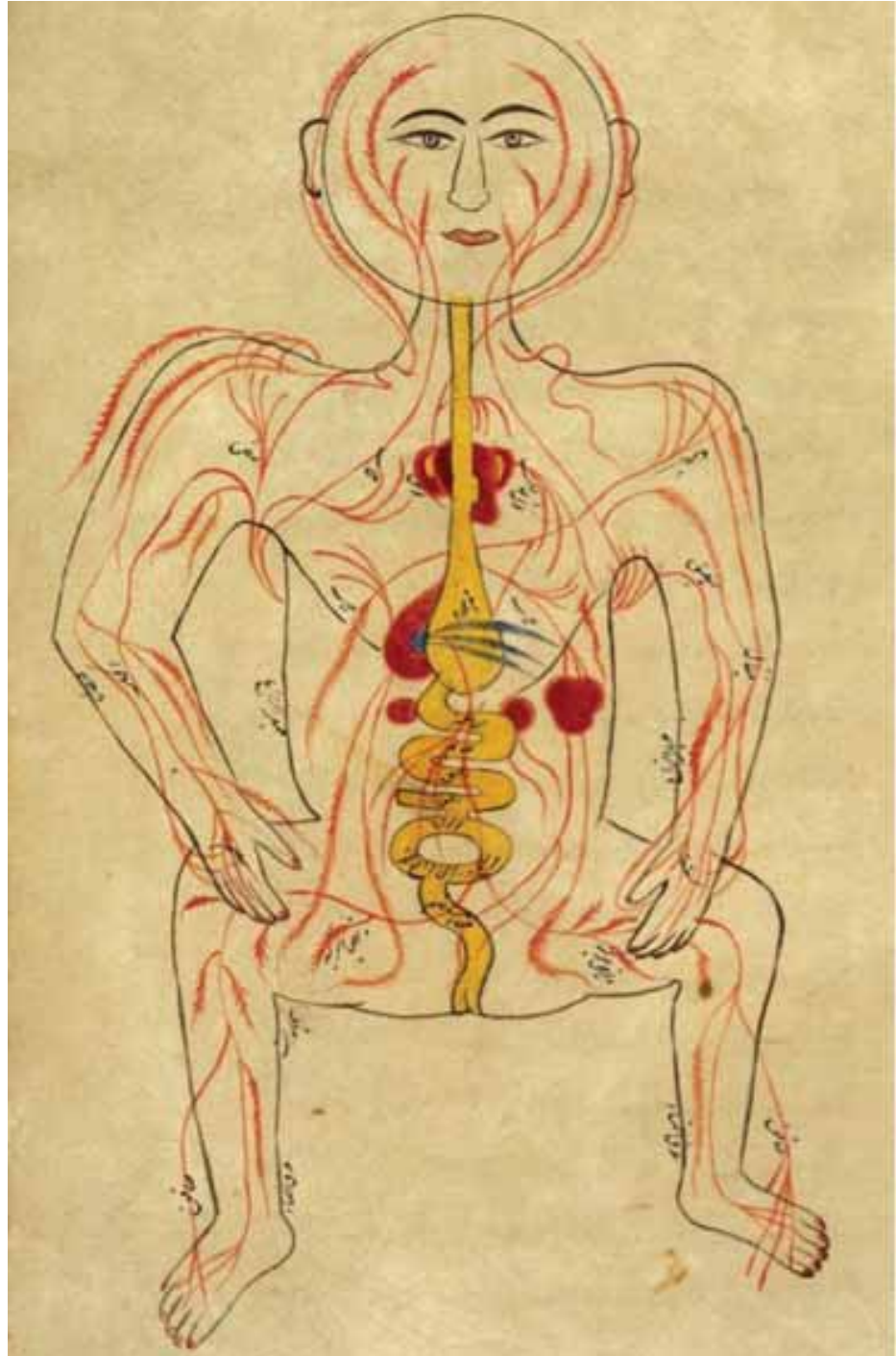
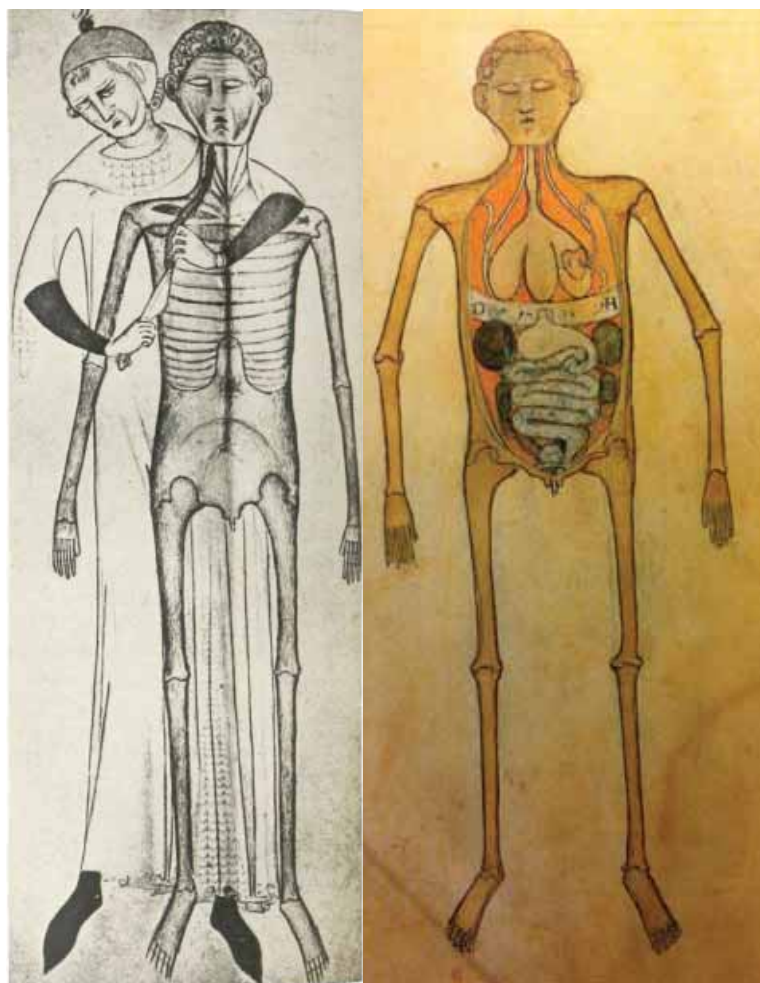
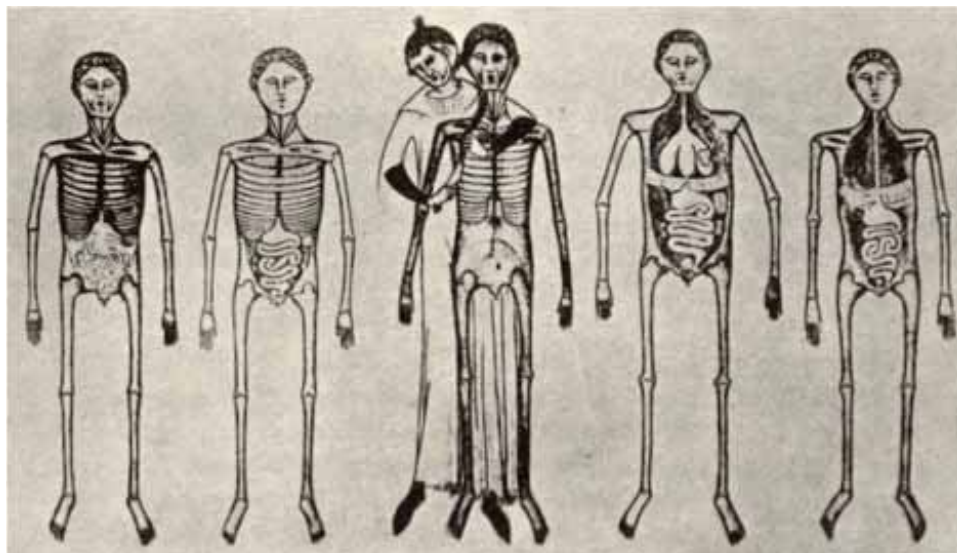


Fig. 13. Ilustración del manuscrito *Anatomía* de Guido de Vigevano. 1345. Museo Condé. Chantilly.

Figs. 14 y 15. Ilustraciones del manuscrito *Anatomía* de Guido de Vigevano. 1345. Museo Condé, Chantilly.



Si entonces no se llevaban a cabo disecciones, y la cultura egipcia fue la única que representó el corazón, y además de una forma muy prolífica, es probable que sus representaciones fueran las únicas conocidas entonces de dicho órgano.

Todas estas figuras suelen ir acompañadas de un breve texto explicativo, ofreciendo así imagen y texto unas enseñanzas anatómicas basadas en las teorías de Galeno, que se repiten por diferentes países a lo largo del mundo.

Los textos van evolucionando con el tiempo, negándose o afirmándose con el paso de los siglos, pero las ilustraciones no avanzan, permanecen estancadas durante un largo periodo de tiempo, quedándose obsoletas con respecto a los conocimientos transmitidos en los textos.

Finalizando este periodo de la Alta Edad Media en el que las ilustraciones médicas existentes son casi idénticas nos encontramos con la excepción que dará paso al siguiente periodo bajo-medieval de la mano de **Guido de Vigevano** (1280-1349), médico de Juana de Borgoña, que en 1345 escribe una *Anatomía designata per figuras*. En el texto señala que es complicado hacer disecciones por una prohibición de la Iglesia. Sin embargo él ha tenido la oportunidad de realizar alguna, por lo que decide incluir en su libro varias ilustraciones, con la intención de que éstas suplan el contacto directo con el cadáver para que otras personas puedan a través de ellas estudiar anatomía.

Las imágenes siguen la disposición de la serie de cinco figuras vistas anteriormente, aunque con un estilo formal diferente, y con una intención un poco más realista. Como se trata de un texto manuscrito, los dibujos fueron realizados al modo de las miniaturas. Aunque la autoría de las ilustraciones es desconocida, no parece que se hayan realizado a partir de modelos del natural sino más bien a partir de testimonios orales. Quizá Guido de Vigevano contrató un ilustrador al que intentó contar sus experiencias con las disecciones para que éste las dibujara.

Su factura es bastante tosca, y entre ellas aparece una que representa el momento inicial de una disección, con el médico realizando un corte vertical sobre el cadáver. En otra de ellas nos presenta el interior de un cuerpo humano de forma muy esquemática y con bastantes errores: aparecen tres pulmones, falta el intestino grueso, etc. En ella el corazón se sitúa al lado derecho, y es atravesado por un canal que se dirige hacia la izquierda.

Si bien estas ilustraciones no dan muestra de un conocimiento detallado del interior del cuerpo humano queda la duda de si ello se debe a la falta de pericia técnica del ilustrador o al desconocimiento médico de los detalles. Sin embargo la obra es de suma importancia porque es la primera que da fe de la práctica de disecciones de forma gráfica, y la primera que muestra un estilo propio, no derivado de las copias de las ilustraciones de libros anteriores.

2.1.3. PROTOMIRADAS VEGETALES

Si bien no se puede afirmar que la Iglesia Católica prohibiera expresamente las disecciones durante quince

siglos, lo que sí está claro es que a partir del siglo XIV comenzó a haber gran interés en ellas. El punto de partida de ese interés llega fundamentalmente con la introducción de los saberes médicos grecoárabes al mundo Occidental, que se debe a las escuelas de traducción que surgen en el Sur de Italia en el siglo XI y en Toledo durante el siglo XII. Al traducir obras de Galeno, Averroes, Avicena, etc. del árabe al latín se produce un gran avance en los conocimientos médicos.

Por aquella época ya se habían llevado a cabo algunas disecciones fuera del ámbito médico, sobre todo en el ámbito judicial para establecer las causas de una muerte, por lo que este precedente, junto al interés creciente por la medicina y sobre todo por la anatomía hace que todo confluya en la apertura de cuerpos muertos para mejorar y detallar esos conocimientos.

Una vez abiertos los cuerpos, hay que dibujarlos, y no todas las manos médicas tienen habilidad en tal disciplina, por lo que requerirán las manos de dibujantes expertos que doten de la calidad necesaria a tales representaciones. Pero los dibujantes se encuentran aquí con un gran problema, el de representar con un estilo naturalista unos órganos hasta entonces completamente desconocidos para ellos, que provienen del interior del cuerpo humano como podían haber venido del espacio. Esto es significativo a la hora de abordar los estilos, ya que estos primeros corazones con intención naturalista tienen en común su aire vegetal. Al ser inexistentes los referentes visuales en estas disciplinas anatómicas, los dibujantes se nutren del estilo utilizado para dibujar elementos vegetales, práctica más común entonces derivada de la creación de herbarios, dotando así a sus cora-

zones de cierto parecido con frutos, flores u otros elementos vegetales que distan mucho de una representación verídica o realista de los mismos entendida desde nuestros días.

Cristóbal Pera (2002) denomina a estas primeras miradas al interior del cuerpo humano que se producen en el siglo XIV como *protomiradas*, señalando que, si bien parten de disecciones, son aún miradas sesgadas al cuerpo humano, más pendientes de leer los textos médicos anteriores, sobre todo el de Galeno, que de describir lo que ven sus propios ojos.

Dentro de esas protomiradas vegetales se pueden incluir las obras llevadas a cabo en los libros de autores como John Arderne, Mondino de Luzzi, Magnus Hundt o Jacopo Berengario da Capri, que se verán en este capítulo y que constituyen el precedente necesario para la llegada de las primeras miradas directas a ese interior, que vendrán de la mano de Leonardo da Vinci y de Vesalio, y que se verán posteriormente.

Menos de un siglo después de la aparición de la obra de Guido de Vigevano aparece la de **John Arderne** (1307-1392), cirujano inglés, considerado como uno de los padres de la cirugía. Su tratado *De arte phisicali et de chirurgia*, todavía manuscrito, incluye varias ilustraciones, entre ellas una con una figura humana seccionada verticalmente en su parte superior, mostrando su interior.

La figura ofrece una representación de los órganos internos superior en detalles a la de las ilustraciones de Guido de Vigevano, de lo que se deduce el avance médico y representativo que tuvo lugar en esa época. En ella se reconoce el cerebro, el diafragma, ambos intestinos, la vesícula biliar o el corazón.

Fig. 16. Ilustración del manuscrito *De arte phisicali et de chirurgia*, de John Arderne, 1412. National Library of Sweden, Estocolmo.



Aunque la lámina todavía muestra torpeza en la representación, prueba de nuevo el conocimiento de las disecciones de forma gráfica. Estas serán las últimas ilustraciones realizadas manualmente, ya que a partir de 1400 se empieza a documentar la existencia de xilografías, que permitían la reproducción repetida de una misma imagen.

Este hecho no fue valorado hasta años después de la aparición del invento, pero una vez que se instauró como método idóneo para la transmisión del conocimiento gráfico, complementario del escrito producido mecánicamente por la aparición de la imprenta, su ascenso fue imparable.

En 1485 se publica en alemán un herbolario titulado *Gart der Gesundheit* (que se traducirá más tarde al latín como *Hortus Sanitatis*) y cuyo impresor fue Peter Schoeffer, colaborador de Gutenberg.

Fig. 17. Ilustración de un *Gladiolus*, del herbario *Gart der Gesundheit* (*Hortus Sanitatis*), de Johann Wonnecke von Caub, 1485. Xilografía.



Consta de numerosas ilustraciones, dibujadas del natural a partir de un viaje a Tierra Santa que realizó el autor acompañado de un dibujante, como su propio autor Johann Wonnecke von Caub explica en la introducción del mismo. “Es el primer relato impreso e ilustrado de los resultados de un viaje emprendido con una finalidad científica”. (Ivins, 1975: 58)

El libro tuvo gran difusión, como prueban sus reimpressiones y traducciones, y sus ilustraciones son muy notables porque el hecho de estar realizadas del natural les confiere un estilo muy diferente al de las ilustraciones anteriores, copiadas de tratados antiguos, con un estilo plano y todavía medieval. Sin embargo, el autor de estas ilustraciones, cuyo nombre se desconoce, muestra una gran pericia técnica y comienza a utilizar el sombreado mediante líneas, característico de las xilografías. Durante su viaje tomaría apuntes del

Fig. 18. Ilustración de la página del título del libro *Anathomia corporis humani*, de Mondino de Luzzi, 1493. Publicado por Martin Pollick van Mellerstadt. Leipzig. Xilografía.



natural que más tarde trasladaría, en un trabajo de taller, a la plancha de madera.

Estilísticamente estas ilustraciones son muy similares a las del libro de Mondino de Luzzi, lo que explica ese carácter vegetal que tienen los primeros interiores humanos del siglo XV, ya que los grabadores a los que se les encargaban esas imágenes corporales no tenían ningún referente visual anterior del que partir a la hora de dibujar dentro de ese ámbito, pero sí dentro del ámbito de la ilustración vegetal.

El siguiente hito anatómico del mundo occidental, siguiendo la cronología y en lo que a ilustraciones médicas se refiere viene de la mano de **Mondino de Luzzi** (1270-1326), profesor de medicina en la Universidad de Bolonia, donde realizó la primera disección pública. El gran avance surge de la autorización para diseccionar cadáveres, práctica que realiza personalmente y que relata en

Fig. 19 . Ilustración de la disección del corazón, del libro *Anathomía corporis humani*, de Mondino de Luzzi. Edición de 1478. Grabado en madera.

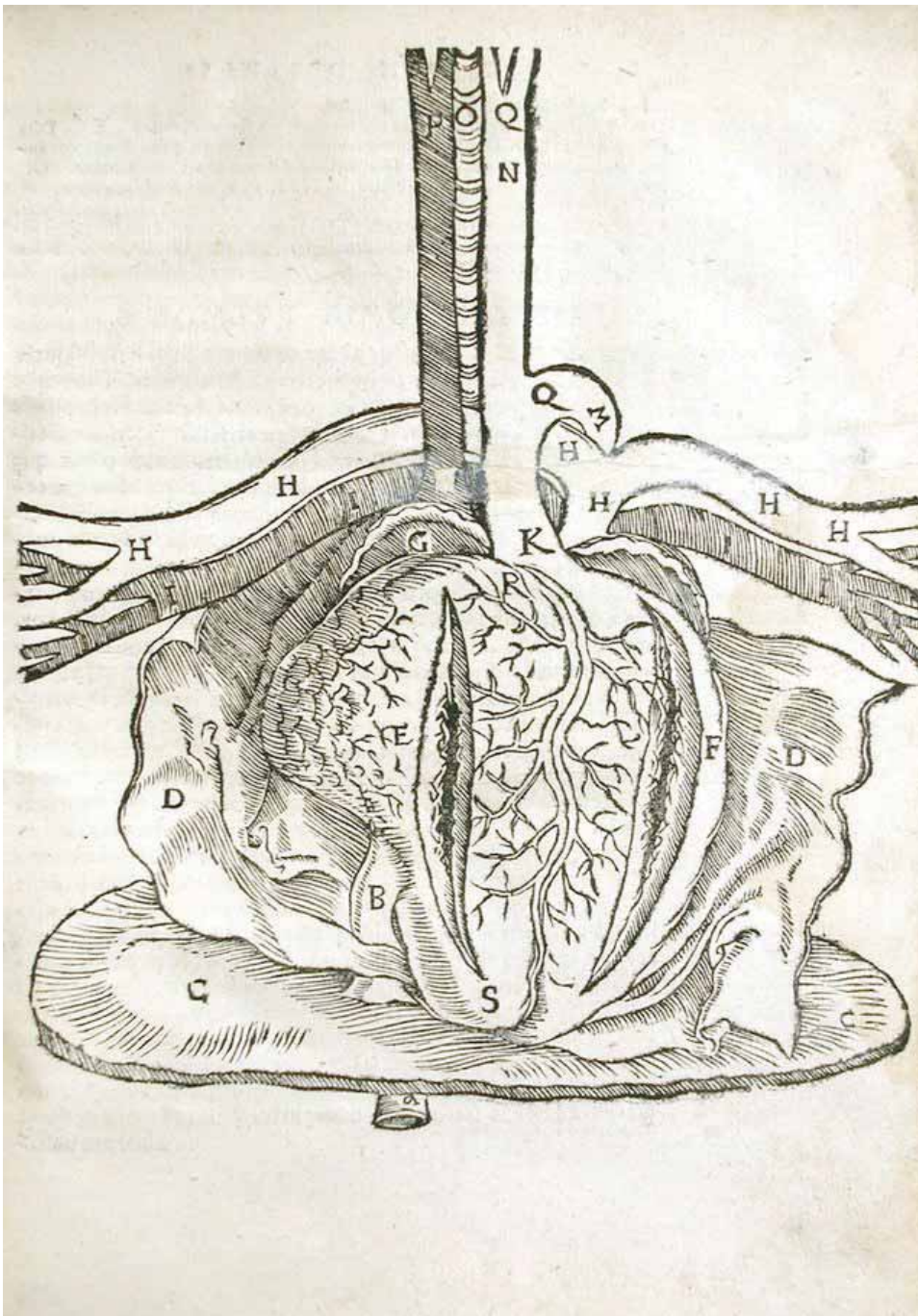
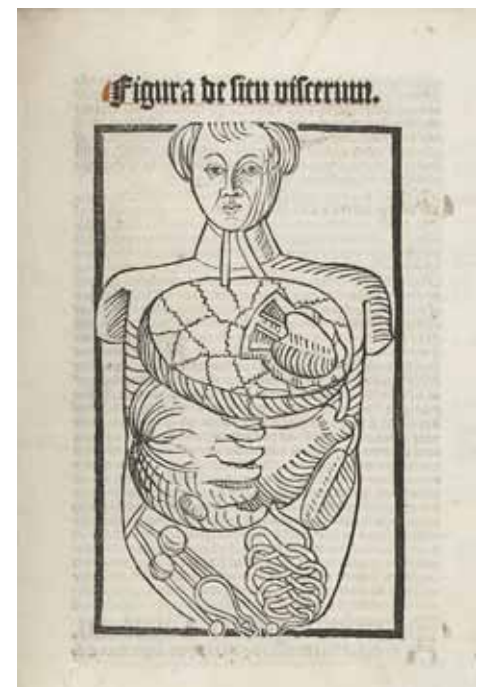


Fig. 20. Ilustración de *Antropologium de hominis dignitate*, de Magnus Hundt. 1501. Xilografía.

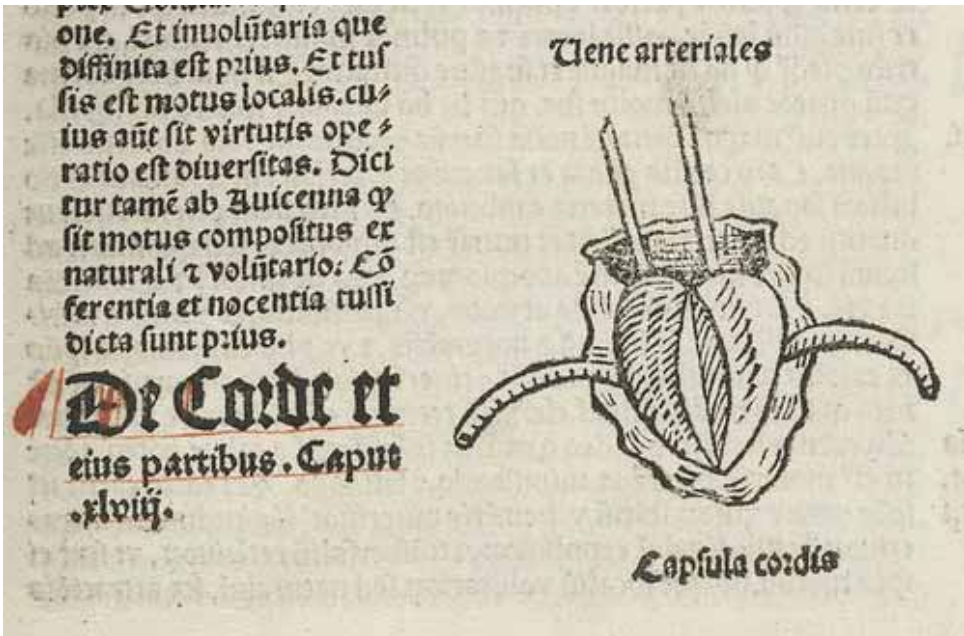


Anathomia corporis humani, (también conocido como *Anatomía Mundini*) uno de los primeros textos anatómicos existentes que incluye ilustraciones específicas, escrito en 1316 y publicado en Padua en 1478. Se define como un manual de disecciones, y su finalidad era pedagógica, ya que se elaboró para mostrarle el cuerpo y sus diferentes partes a los estudiantes de medicina. Al no existir nada semejante anterior, supuso un gran éxito que duró más de dos siglos (prueba de ello son las 40 ediciones que se realizaron de dicho libro).

Mondino seguía los preceptos de la medicina árabe, aunque añadiendo datos obtenidos de su propia experiencia en las disecciones. Se

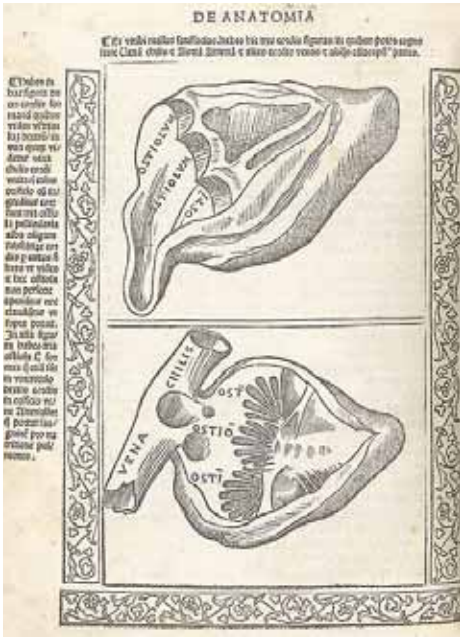
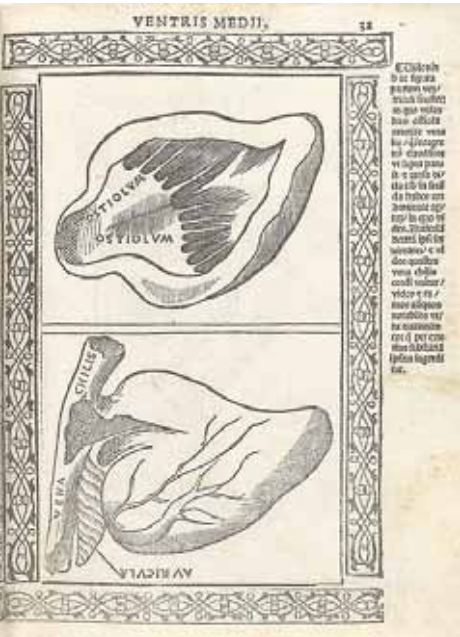
Fig. 21. Ilustración de *Antropologium de hominis dignitate*, de Magnus Hundt. 1501. Xilografía.

Figs. 22, 23 y 24. Ilustraciones de *Isagogae breues, perlucidae ac uberrimae, in anatomiam humani corporis*, de Jacopo Berengario da Carpi (Bologna: Benedictus Hector, 1523). Anatomía del corazón. Grabado en madera.



centraba más en la descripción de los diferentes elementos que en discursos patológicos o quirúrgicos, por eso su obra se considera el primer texto anatómico occidental, dejando atrás el periodo medieval. Su libro fue utilizado en las escuelas de medicina hasta la aparición del de Vesalio, pero Mondino acepta muchos errores de Galeno, y centra más su práctica en demostrar esos preceptos galénicos que en observar con sus propios ojos el cadáver que tiene ante sí.

Su actitud no es la de un cirujano y no muestra interés por el trabajo manual, que realiza otra persona. Él se dedica a leer el texto desde su cátedra, dirigiendo los pasos del cirujano, que ejecuta la disección.



Su descripción del corazón es bastante detallada. Diferencia tres ventrículos y ciertas funciones que resultaron ser falsas, pero en este caso interesa la representación gráfica del corazón que incluye en su obra y que se puede considerar como la primera de dicho órgano desde una perspectiva meramente anatómica y con una intención descriptiva.

La autoría de las ilustraciones se desconoce, pero están realizadas mediante grabados xilográficos, por lo que su factura presenta un estilo basado en la línea negra un tanto tosca sobre fondo blanco.

El hecho de que su publicación se retrasara hasta 1478 se explica por la aparición de la imprenta, que permite una difusión mecánica hasta entonces impensable.

Otro texto importante para la ilustración médica es *Antropologium de hominis dignitate*, obra del filósofo y teólogo alemán **Magnus Hundt** (1449-1519), que se publicó en Leipzig en 1501. Su importancia no reside tanto en los contenidos médicos o anatómicos, que no son los protagonistas de su discurso, sino porque es uno de los tres primeros autores que incluyen ilustraciones anatómicas específicas en sus escritos.

En su libro habla del ser humano, no sólo desde el punto de vista anatómico o fisiológico, sino también desde un punto de vista religioso y filosófico, interesándose por el ser humano entendido como un microcosmos creado por Dios, por la quiromancia, la influencia de las estrellas, etc.

Aunque las disecciones ya se practicaban en Europa desde hacía casi 200 años, las ilustraciones son esquemáticas y no están dibujadas durante una disección. No parece que pretendan una similitud con la

realidad, ya que son crudas y simplificadas. Siendo posteriores en el tiempo a las de Mondino, la poca pericia técnica de estas ilustraciones hace que parezcan anteriores.

Con un estilo muy similar al de Mondino nos encontramos en las ilustraciones de los textos de **Jacopo Berengario da Carpi** (Modena, c.1460-1530). También se trata de xilografías, realizadas con un estilo muy lineal e idealizado, siguiendo los mismos objetivos pedagógicos que los de *Anatomia Mundini*.

Jacopo era admirador de los textos y teorías de Mondino de Luzzi, de cuya obra escribe un comentario. Se considera que sus ilustraciones fueron realizadas con apuntes del natural, ya que hay constancia de que realizó numerosas disecciones. Se ha especulado sobre la autoría de dichos grabados, que tal vez pertenezcan al artista Hugo da Carpi (1455-1523) y no al propio Berengario.

De cualquier forma, su libro es muy importante para el mundo de la anatomía, ya que fue uno de los primeros en incluir ilustraciones. Fue publicado en 1523, por lo que se le considera el anatomista más importante antes de Vesalio.

El corazón que nos presenta Berengario dista bastante de la idea de corazón que tenemos en la actualidad, ya que recuerda más a un fruto, una fresa, por ejemplo, que al órgano vivo. Aunque queda patente su interés por la descripción del mismo, con varias vistas detalladas, y es la primera vez que se muestran sus válvulas, su nivel de iconicidad es todavía bastante bajo.

Estos tres ejemplos de textos procedentes de los siglos XIV y XV con ilustraciones anatómicas muestran unos trazos planos, hechos a base de

líneas, estilo que viene determinado por el medio utilizado, que en los tres casos se trata de xilografías. Esta técnica, que resultaba idónea para la imprenta, no permite trazos más naturales o precisos. Aunque en todos ellos se vislumbra un estilo similar, con un interés incipiente por el naturalismo y la representación fiel de la realidad en el caso de Mondino y Berengario esos objetivos se ven más logrados.

2.1.4. EL CUERPO COMO TEXTO

Hasta el siglo XVI los médicos no aceptaron la importancia pedagógica de las ilustraciones. Consideraban que era mejor adquirir los conocimientos leyendo textos, que por entonces estaban escritos en latín y les permitían mantenerse como una élite de letrados, ya que muy poca gente era capaz de leer ese idioma. Los ilustradores se quedaban en la representación de detalles y ellos estaban más interesados en el funcionamiento de los sistemas. Esta es una de las explicaciones de que la ilustración médica no experimentara apenas desarrollo durante estos siglos.

Es significativa la aparición del grabado, ya que la posibilidad de la reproducción mecánica de las imágenes resulta idónea para la edición de libros científicos o técnicos, contribuyendo así a sentar las bases del conocimiento, añadiendo un componente visual que no se perderá jamás, ya que el valor de la imagen descriptiva y su reproductibilidad se hace innegable y se convierte en algo consubstancial a la investigación.

Ivins señala, en la introducción de su libro *Imagen impresa y conocimiento*, y siguiendo a Mac Luhan con su famosa frase de "el medio es el mensaje", que cada medio utilizado condiciona y ofrece la información

de una manera determinada, configurando la realidad de los mensajes emitidos, por lo que la aparición de la posibilidad de reproducir las imágenes de forma mecánica que ofreció el grabado determinó para siempre el mundo de la ciencia, la tecnología y el conocimiento en general. Afirma incluso "que los países atrasados del mundo son y han sido aquellos que no han aprendido a aprovechar plenamente las posibilidades de la manifestación y la comunicación gráficas". (1975:13)

En aquella época no existía diferencia entre la imagen científico-técnica y la imagen artística tal como se entiende actualmente. Prueba de ello es la dedicación a ambos campos de artistas como Leonardo o Durero. Martín y Galindo (2008) señalan que durante el siglo XVI no existe esa fractura "pues de hecho el arte es una herramienta epistemológica inscrita en el sistema cultural de la época, de lo que dan cuenta los esfuerzos por legitimar esta posición ganando para las artes visuales un lugar entre las artes liberales". (2008:13)

Estos autores señalan también otro ejemplo de ese momento en el que la ciencia y el arte comparten el mismo espacio simbólico en los gabinetes de curiosidades y maravillas del siglo XVII, donde conviven productos

de la naturaleza con objetos fabricados por la mano humana, y que derivarán posteriormente en los Museos de Ciencias Naturales, de Bellas Artes o de Artes Decorativas.

Volviendo al auge de las imágenes anatómicas que se produce durante el siglo XVI, cabe destacar que los artistas se sentían fascinados con el hecho de poder observar los músculos ocultos bajo la piel con sus propios ojos, por lo que intentaban presenciar disecciones para luego aplicar los conocimientos adquiridos en sus obras. Existen evidencias de amistad entre pintores y médicos, incluso de artistas que realizaron disecciones, como Donatello, Antonio Pollaiuolo o Leonardo da Vinci.

Los artistas se interesaban sobre todo en las partes musculares, para poder así perfeccionar sus representaciones del cuerpo humano, pero su trabajo no contribuyó especialmente al avance de la medicina por quedarse precisamente en los aspectos más superficiales del cuerpo, exceptuando casos como el de Leonardo da Vinci o el Vesalio, que se verán a continuación.

Uno de los mayores avances en el desarrollo de la imagen médica viene de la mano de **Andrea Vesalio** (1514-1564), profesor de medicina en

universidades como la de Padua, Bolonia o Pisa. Su gran innovación radica en el abandono de las directrices dictadas por Galeno. En 1543 publicó su *De humani corporis fabrica*, una de las obras sobre anatomía más importantes de la historia y que no está basada en conocimientos anteriores, sino en lo que él mismo había comprobado haciendo disecciones y podía demostrar. Los siete volúmenes de su obra causaron admiración, ya que consiguió desplegar ante la mirada de sus contemporáneos el universo que encerramos dentro, a través de 300 grabados.

Vesalio había estudiado Medicina en París, pero los médicos franceses eran para él demasiado conservadores y galenistas, por lo que se fue a Padua, considerada por entonces como la universidad más libre del mundo. Padua pertenecía a Venecia y allí les traía sin cuidado la prohibición de Roma acerca de la disección, por lo que Vesalio pudo practicarla de forma habitual.

Aunque corrigió más de doscientos errores anatómicos presentes en la obra de Galeno, no distinguió órganos como los ovarios, el páncreas o el útero.

Entre esos errores corregidos nos encontramos con el corazón, que

en la obra de Vesalius tenía un aspecto esencialmente distinto al que presentaba en Galeno y sus discípulos. El hueso cardíaco que había supuesto Galeno había quedado eliminado en *La Fabrica*. El tabique de separación entre los dos ventrículos no se encontraba perforado. Vesalius no sacó de ahí ninguna consecuencia fisiológica, pero mostrar correctamente la realidad anatómica en contra de Galeno era una hazaña. (Lewinsohn, 1964:154)

Su método de enseñanza era revolucionario: tradicionalmente el profesor enseñaba leyendo los textos clásicos (principalmente la obra de Galeno) y su exposición era seguida de la disección de un animal, realizada por un barbero-cirujano bajo la dirección del profesor. Vesalio, en cambio, convirtió la disección en la parte más importante de la clase, bajando de su cátedra y llevándola a cabo por sí mismo, rodeado por sus alumnos. Para Vesalio, la observación directa era la única fuente fiable, lo que suponía una importante ruptura con la práctica anatómica anterior, basada fundamentalmente en los textos. Su método era empírico en vez de dogmático, por lo que su gran innovación fue precisamente entender al propio cadáver como un texto, aprendiendo a leerlo, observarlo y describirlo.

Especialmente interesante resulta en este punto la comparación que Teresa Aguilar (2011) hace del cuerpo y el texto a lo largo de toda la historia de la cultura occidental. Ella señala precisamente a Vesalio como fin de la adecuación del texto al cuerpo, así como la ruptura de la asimetría exterior-interior que había dividido al cuerpo desde tiempos galénicos. El hecho de que se aunaran en una

misma persona las condiciones de profesor, disector, demostrador y dibujante simultáneamente hace que se produzca por primera vez el verdadero conocimiento anatómico, basado y contrastado en la realidad del cuerpo. Para Teresa Aguilar

“Esto supone un cambio en la mirada, del cuerpo al texto y de éste al cuerpo de nuevo. Un cambio en la dirección de la mirada en la que el texto se resitúa sin desaparecer de la escena y sin perder importancia, pues desde Mondino el texto en la cirugía era fundamental [...]. La dependencia del texto para el cuerpo sigue existiendo como referente y guía de un cuerpo que todavía no es lo suficientemente real y autónomo como para ser invadido sin un texto que hable del cuerpo que no habla”. (2011: 89)

Esta autora defiende que, llegado el Renacimiento, y con Vesalio como punto de inflexión, se produce un cambio en la forma de mirar, y cuerpo y texto sufren un desdoblamiento, convirtiéndose así en el mismo objeto, identificándose el uno con el otro.

Parece que el cuerpo cambia a la persona por el texto, convirtiéndose en lugar para el interrogatorio médico, con indiferencia de cualquier referencia al hombre, a la naturaleza o a la sociedad. Le Breton afirma que estas primeras disecciones muestran un cambio muy importante en la mentalidad occidental.

“El cuerpo adquiere peso; disociado del hombre, se convierte en un objeto de estudio como realidad autónoma. Deja de ser el signo irreductible de la inmanencia del hombre y de la ubicuidad del cosmos. Si definimos al cuerpo moderno como el índice de una

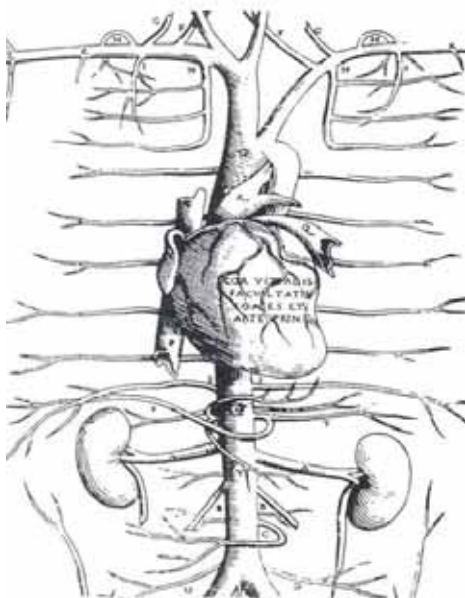
ruptura entre el hombre y el cosmos, encontramos por primera vez estos diferentes momentos en la empresa iconoclasta de los primeros anatomistas y, especialmente, a partir de Vesalio”. (2008:47)

Vesalio hizo muchísimos progresos en los conocimientos anatómicos, siendo especialmente notable su trabajo sobre los huesos, venas, cerebro y órganos internos. Se discute la autoría de los grabados, pero se considera que es obra de varios autores (algunos de ellos procedentes del taller de Tiziano), como Jan Stephen van Calcar, Domenico Campagnola o incluso bocetos del propio Vesalio.

La calidad de los dibujos y la precisión de los detalles de las xilografías son superiores a los encontrados en textos anteriores. Como explica Ivins (1975) en su estudio de la imagen prefotográfica, esta técnica xilográfica alcanzó sobre 1550 la mayor minuciosidad de ejecución, que ya no sería superable hasta el cambio de técnica que se lleva a cabo a finales de ese mismo siglo con el paso al grabado en cobre, que permitía mayor cercanía de las líneas y por lo tanto mayor delicadeza y detalle. Por lo tanto, la gran calidad de las ilustraciones de Vesalio se explica porque su ejecución coincide con el máximo apogeo de la técnica para ellas empleada.

Pero no sólo la calidad gráfica de las ilustraciones supuso el gran avance, también son importantes las referencias que se hacen al margen de las ilustraciones, que en algunos casos las relacionan con una descripción teórica. Incluso aparecen discretas letras en cada dibujo, que facilitan la relación con su correspondiente explicación escrita.

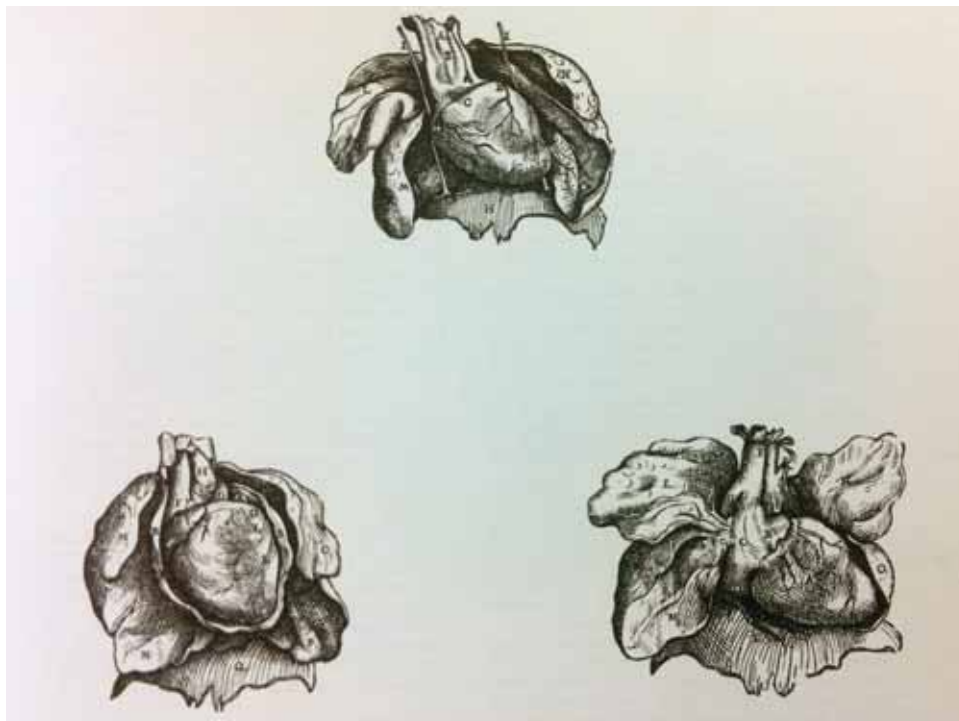
Fig. 25. Ilustración del corazón en *De Humanis Corporis Fabrica*, de Vesalio. 1543. Libro VI.



Por primera vez en la historia las ilustraciones médicas sí tenían que ver con el texto al que acompañaban, y eso hizo que todo cambiara, ya que a partir de él la función didáctica de dichas imágenes quedó fuera de toda duda. Una nueva disciplina había sido creada, combinando la habilidad de dibujar con armonía y precisión con el rigor de la investigación científica.

Su obra fue muy revolucionaria para la época y tuvo muchos detractores, llegando incluso a estar condenado a la hoguera por sus oscuras prácticas. La obra destaca la importancia de la disección y sobre todo es importante a nivel gráfico, ya que crea lo que en adelante se llamó la visión "anatómica" del cuerpo humano, sentando las bases de la representación del interior del cuerpo de una forma muy esteticista y que ha llegado hasta nuestros días, ya que la dramaturgia de los esqueletos y desollados, así como la limpieza en la representación de los órganos, abstraídos de cualquier fluido o viscosidad, dependen de la mano de los artistas, no de los cirujanos.

Fig. 26. Ilustración del estudio del corazón en *De Humanis Corporis Fabrica*, de Vesalio. 1543. Libro VI, lámina 64.



En este caso, las figuras, realizadas con grabados xilográficos, potencian un dramatismo heredado de la escultura clásica, observable sobre todo en las figuras de cuerpo entero, que aparecen animadas con diferentes actitudes, situadas en paisajes y dotadas de accesorios con los que parecen jugar. Vesalio no representa desollados inertes, sino cuerpos con cierta actitud reflexiva, melancólicos, como cargados de culpa. La sed de conocimientos del anatomista no puede escapar de los valores estéticos de la época, lo que supone una contradicción entre el cuerpo alejado de la persona que promulga el nuevo individualismo y el cadáver cargado de angustia existencial que es retratado.

Las representaciones siempre son frontales, con una vista de frente y otra de espaldas, por lo que su intención descriptiva y metódica logra ilustrar de forma completa y ordenada todo el cuerpo humano,

orquestrando el discurso anatómico posterior.

El corazón que nos presenta Vesalio, detallado al máximo en numerosas vistas diferentes, sigue presentando sin embargo un carácter vegetal parecido al de las representaciones anteriores. El órgano aparece envuelto en una capa flexible, más similar a una hoja que a un tejido orgánico (aunque se trata del pericardio), y no presenta viscosidades, restos de sangre u otros fluidos corporales, por lo que se asemeja más a un elemento inanimado que a uno animado, lo que contrasta con la viveza y dramatismo de sus figuras enteras, esqueletos o desollados, que se acaban de mencionar.

Esta paradoja de animación y expresión exterior e interior inerte perdurará durante muchos siglos, con la excepción de Leonardo, que se verá a continuación.

Fig. 27. Ilustración del estudio del corazón en *De Humanis Corporis Fabrica*, de Vesalio. 1543. Libro VI, lámina 64.

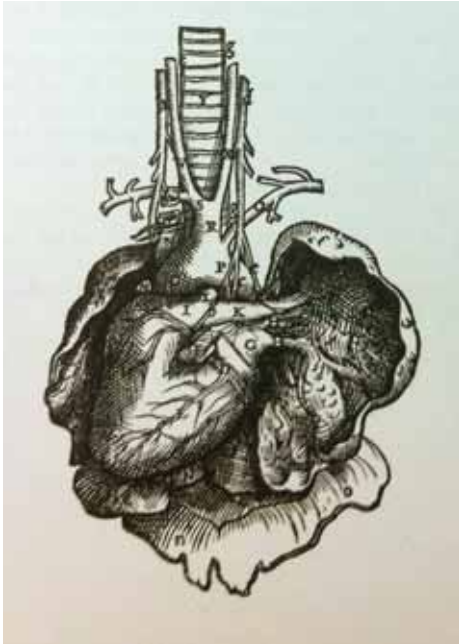
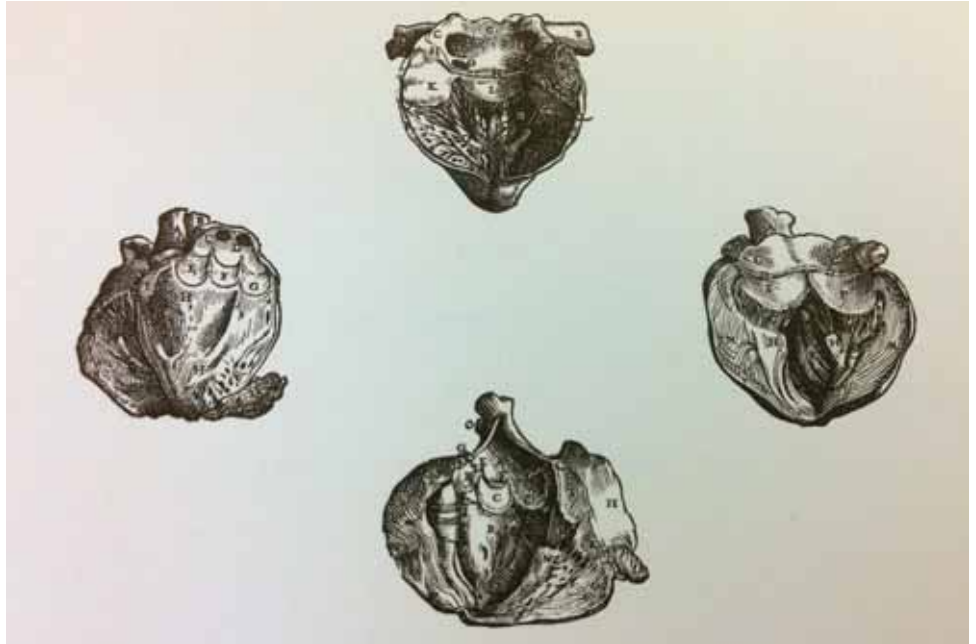


Fig. 28. Ilustración del estudio del corazón en *De Humanis Corporis Fabrica*, de Vesalio. Libro VI, lámina 65.



En cuanto al pericardio, que es una membrana fibroserosa de dos capas que envuelve al corazón, resulta curioso ver cómo desaparece en representaciones posteriores, fruto de la fragmentación del cuerpo interno. Sin embargo, en estos primeros testimonios directos de las disecciones que resultan ser los grabados del libro de Vesalio, el cirujano debía cortar primero esta membrana para poder acceder al corazón, considerándola entonces como parte de dicho órgano.⁶

Aunque históricamente sea Vesalio el padre de la anatomía moderna, **Leonardo da Vinci** (1452-1519) le precede en la disección de cadáveres y en la realización de dibujos directos de dichas disecciones. Sin embargo, nunca imprimió sus dibujos, por lo

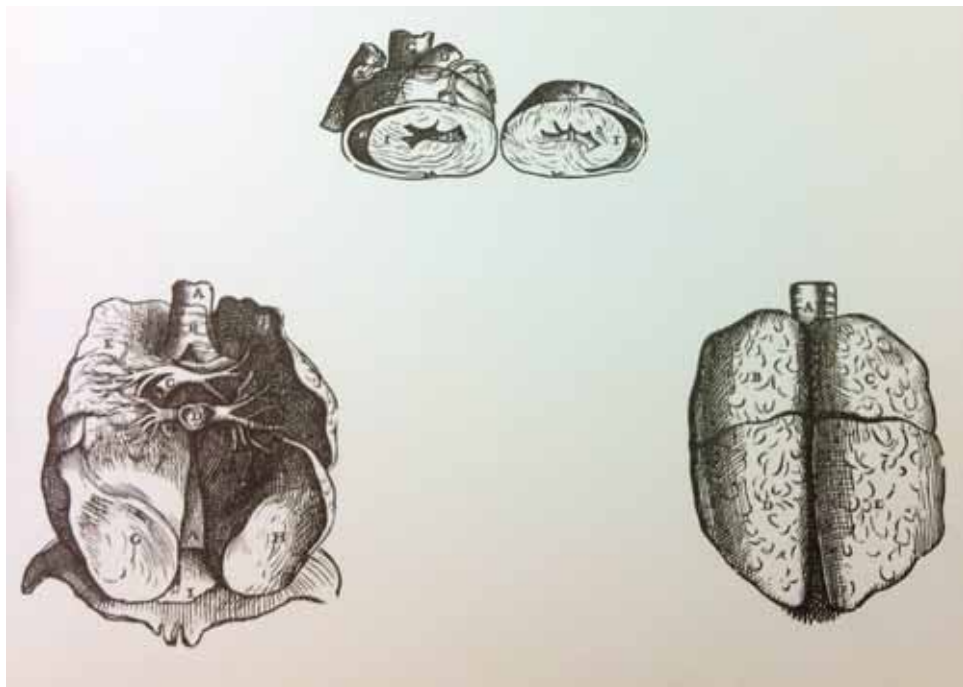
que sus estudios anatómicos apenas tuvieron influencia en su época.

La importancia de Leonardo da Vinci reside en que, en su caso, una sola persona es la que disecciona, observa, describe y dibuja, con un claro interés por llegar a las partes más profundas del cuerpo humano, así como una preocupación por entender el funcionamiento interno de cada una de ellas. Sus dibujos fueron realizados con tinta sobre papel, y esto les confiere un carácter diferente al de las ilustraciones de Vesalio o sus predecesores, realizadas con grabados xilográficos. El estilo de Leo-

nardo es más naturalista. Creía que para pintar correctamente una figura era necesario saber qué impulsaba el movimiento, cuál era la estructura de los músculos y del esqueleto. Además, sentía una curiosidad vital por averiguar el origen de la vida y la muerte. Estos dos misterios guiaron sus dibujos anatómicos, convirtiéndose en un ejemplo clave de artista con vocación científica. Fue uno de los primeros artistas que abordó con espíritu sistemático el conocimiento anatómico, como demuestran los más de seiscientos dibujos realizados por él que se conservan en Windsor. Realizó experimentos

6. Aunque la representación gráfica del pericardio no forma parte del imaginario colectivo occidental, en la Medicina Tradicional China esta membrana tiene gran importancia, siendo considerada como un órgano en sí misma, más relevante incluso que el corazón. De hecho el canal de pericardio se llama también Maestro de Corazón, y rige la conciencia y los pensamientos y deseos más profundos.

Fig. 29. Ilustración del estudio del corazón en *De Humanis Corporis Fabrica*, de Vesalio. 1543. Libro VI, lámina 65.



fisiológicos como las disecciones seriadas, estudiando polillas, ranas, bueyes, caballos, etc. Diseccionó cadáveres de criminales bajo estricta discreción, para evitar la actuación de la Inquisición. Como artista reconocido, recibió la autorización para diseccionar algunos cadáveres humanos en el hospital de Santa María Nuova de Florencia y, más tarde, en los hospitales de Milán y de Roma. Sus dibujos, hechos del natural, presentan bocetos con secciones frontales y transversales, mostrando los miembros y órganos desde distintos ángulos.

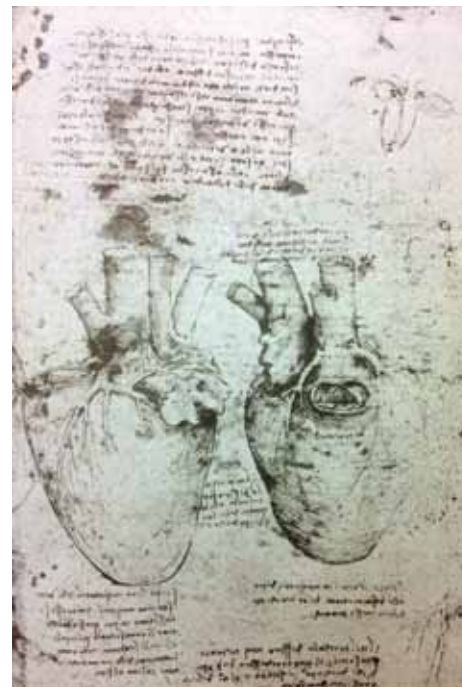
Leonardo no comprendía el sistema de circulación sanguíneo, por lo que no podía comprender completamente el funcionamiento del corazón, lo que hace que sus representaciones

del mismo cambien constantemente y presenten incorrecciones, como las arterias y las venas, que aparecen descritas muy confusamente.

Antes de 1500 sus conocimientos médicos eran los heredados de Mondino de Luzzi y no de sus propias disecciones, pero a partir de 1513 comienza a estudiar el corazón intensamente. Casi todos sus dibujos del corazón pertenecen a esa época, y están hechos fundamentalmente a partir de disecciones de corazones de buey, poniendo en tela de juicio alguna de las opiniones de Galeno.

De 1510 a 1511, colaboró con el médico Marcantonio della Torre y juntos compilaron un conjunto de investigaciones sobre anatomía con más de doscientos dibujos hechos por Leonardo, pero que no llegaron a ver la

Fig. 30. Estudio del corazón. Leonardo da Vinci. 1513. Colección de su Majestad la Reina. Castillo de Windsor.



luz. Algunos de sus dibujos se incluyeron en el libro *Tratado de pintura*, publicado en 1680. Permanecieron doscientos años fuera de circulación y cuando aparecieron ya no suponían ninguna novedad frente al desarrollo de la anatomía que en aquellos años se había producido. En dicho tratado aparecían dibujos más centrados en los músculos y huesos, debido a su finalidad pictórica, pero los dibujos de órganos internos no se pudieron reproducir mediante facsimil hasta finales del siglo XIX, momento en que se conoció la amplitud y la calidad de su trabajo en materia de anatomía.⁷

Aunque hoy en día la importancia de sus dibujos es indiscutible, en aquella época fue mucho más relevante la influencia de la obra de Vesalio, cuya supremacía duró casi dos siglos.

Al contrario que éste, Leonardo consiguió representar el interior del cuerpo humano con un intento de espacialidad, favorecido por la téc-

7. Todos los dibujos anatómicos de Leonardo fueron dejados a su discípulo Francisco Melzi, y permanecieron desaparecidos hasta que aparecieron misteriosamente a finales del siglo XIX en la Real Biblioteca de Windsor. Y no será hasta 1898 cuando Sabashnikov y Piumati publicarán por primera vez en París una reproducción de esos originales de Leonardo.

Fig. 31. Estudio del corazón. Leonardo da Vinci. 1513. Colección de su Majestad la Reina. Castillo de Windsor.

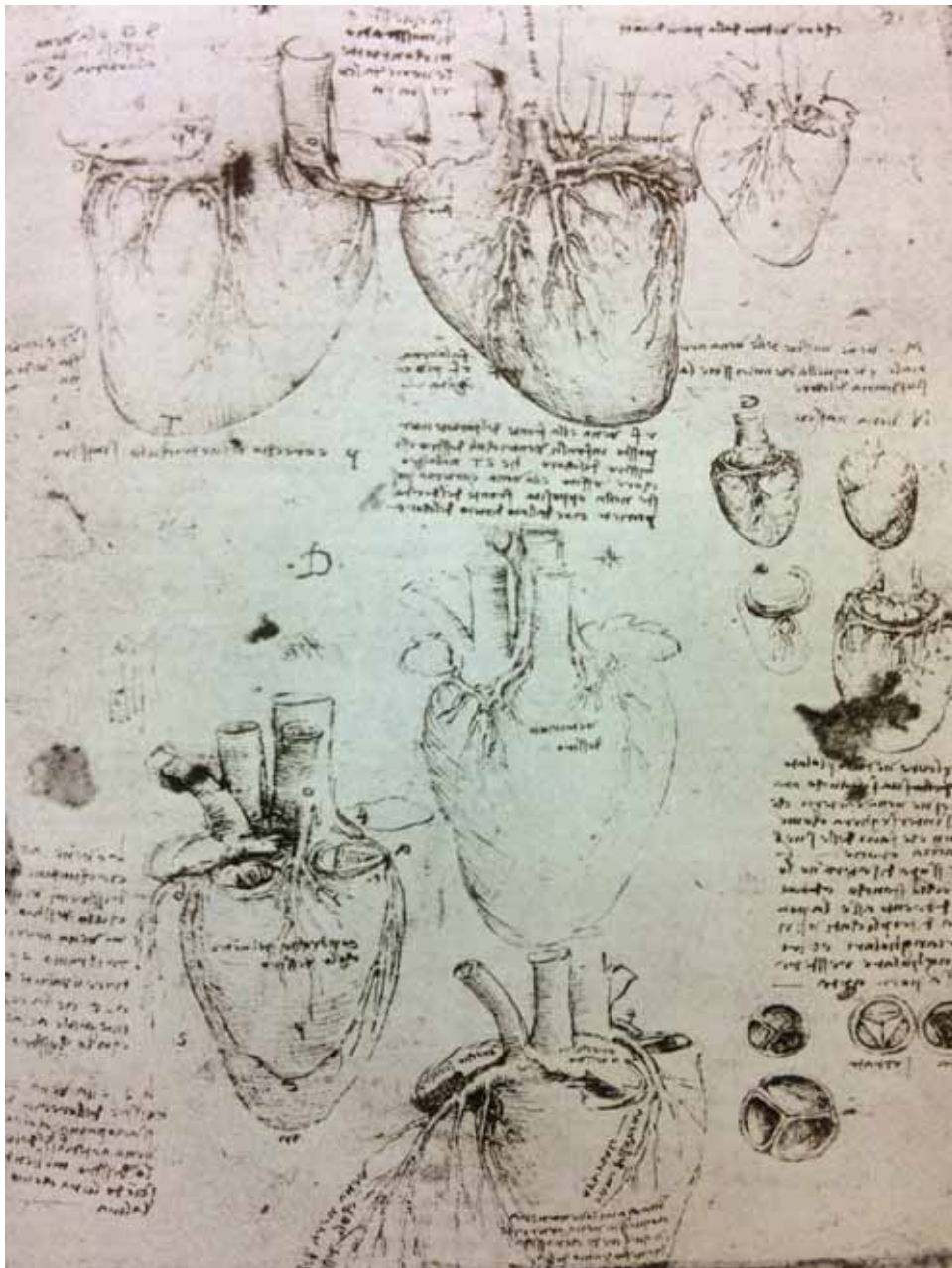


Fig. 32 y 33. Estudio del corazón. Leonardo da Vinci. 1513. Colección de su Majestad la Reina. Castillo de Windsor.

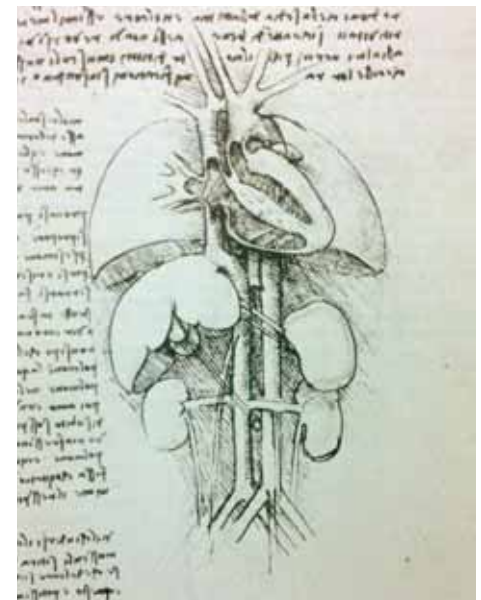
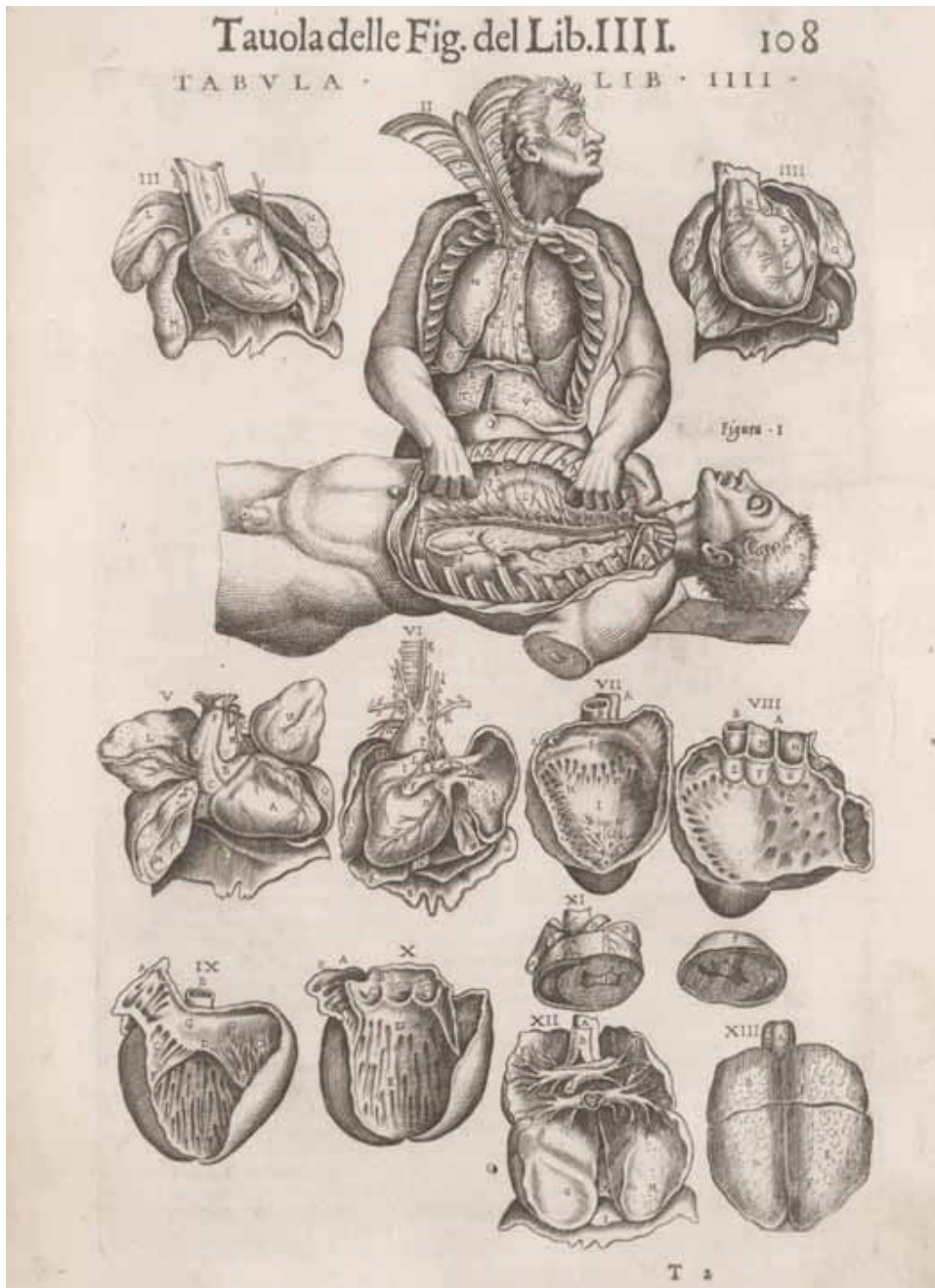


Fig. 34. Ilustración del libro de Juan de Valverde *Historia de la composición del cuerpo humano*. 1556.



nica de dibujo directo sobre papel. Otra de sus características es la preferencia por representar fragmentos anatómicos antes que cuerpos enteros, logrando eliminar así toda emoción o patetismo. Sus bustos "no evocan una persona particular con

el destino truncado por la muerte, sí una figura perfecta, nacida de una selección y regulación de las formas". (Laneyrie-Dagen, 2006:186)

Esta autora señala que Leonardo corrige los contornos y dibuja el ideal

de un cuerpo sano y joven, logrando preservar la observación médica y su restitución gráfica de toda ambición pictórica, realizando ilustraciones sobrias y exactas, sin detalles inútiles.

Con Vesalio y Leonardo el dibujo se impone, al lado de la descripción verbal, como el vehículo indispensable de la observación científica, cambiando el modo de mirar el cuerpo humano, abriendo paso a su dimensión interior, por lo que ambos son considerados como los padres de la anatomía moderna.

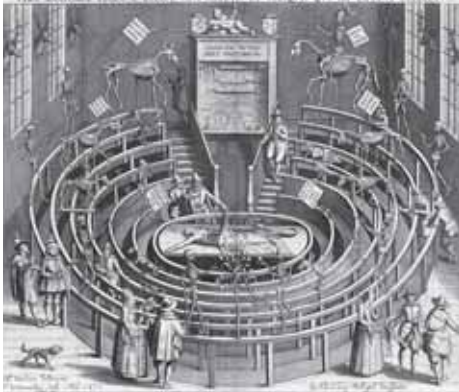
Siguiendo el estilo de la obra de Vesalio Juan Valverde de Amusco (1525-1587) publica en Roma en 1556 su *Historia de la composición del cuerpo humano*, con la novedad de ser editada en castellano. Fue una de las obras más leídas y editadas del Renacimiento, llegando a traducirse a varios idiomas.

La mayor parte de las 42 láminas son copias mejoradas de *De humani corporis fabrica*. En este caso se trata de grabados calcográficos, técnica incipiente en aquella época y que Valverde utiliza, logrando dotar de mayor detalle y precisión a las ilustraciones que acompañan su texto. Dichas ilustraciones se han atribuido a Gaspar Becerra y a Pedro de Rubiales, mientras que los grabados se deben a Nicolas Béatrizet.

Aunque formalmente siguen el estilo de las de Vesalio, aportan ciertos detalles más, debidos en gran parte al cambio de la técnica empleada para realizarlos, ya que la incisión directa de la punta seca sobre el cobre permite una semejanza mayor con respecto al dibujo natural sobre papel.

El estudio que realiza del corazón presenta varias vistas diferentes, tanto del órgano completo como de sus secciones, siguiendo la misma dis-

Fig. 35. Ilustración del Teatro Anatómico de Leiden, 1609. J.C. vant Woudt (Woudanus). Anatomía de Lugdono.



posición que años antes presentara Vesalio en su obra, de la que Valverde se siente deudor, como demuestra en las líneas que le dedica en su introducción.

58

El corazón sigue apareciendo despojado de fluidos o líquidos desagradables o que pudieran entorpecer su visión, como hará ya a partir de entonces en todas las representaciones anatómicas posteriores, con una presencia inanimada más similar a elementos vegetales que animales.

2.1.5. EDAD DE ORO DE LA ANATOMÍA

Durante el siglo XVI y hasta el XVIII se produce la Edad de Oro de la Anatomía. Se generalizan las disecciones, apareciendo los teatros anatómicos⁸, convirtiéndose así en un espectáculo para un auditorio variado, que podía llegar hasta las quinientas personas. Entre 1584 y 1663 se construyen cuatro de los teatros anatómicos más importantes de Europa: el de Padua, el de Leiden, el de Bolonia y el de Upsala.

Fig. 36. Teatro Anatómico de Leiden, 1610. Willem Swanenburg. Biblioteca de la Universidad de Leiden.

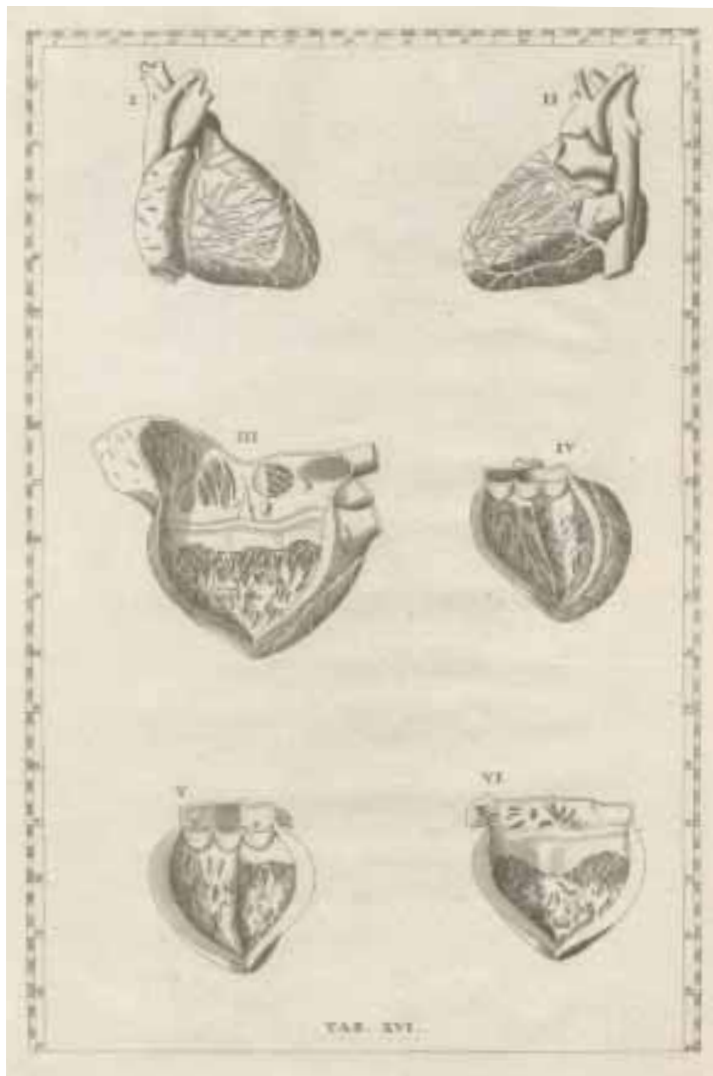


La mentalidad de esos siglos aceptó hechos que hubieran horrorizado en épocas anteriores. Los anatomistas superan las tradiciones y las prohibiciones y, relativamente libres de la religión, "parten hacia la conquista del secreto de la carne, penetran el microcosmos con la misma independencia de espíritu que Galileo." (Le Breton, 1990:51)

Ese auge de la anatomía que se experimenta en Europa tiene una de sus sedes principales en Holanda. Allí publicó su libro *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani* (Tablas del esqueleto y músculos del cuerpo humano) en 1747 Bernharde Sigfried Albinus (1697-1770), médico y doctor por la universidad de Leiden y que más tarde fue profesor de anatomía.

8. Aunque ya se habían llevado a cabo disecciones públicas de forma esporádica con anterioridad, como las ejecutadas por Mondino de Luzzi en la universidad de Bolonia (1306), fue el Papa Sixto IV quien autorizó en el siglo XV la disección de cadáveres humanos, lo que fue confirmado por Clemente VII en 1523. Se construyeron entonces salas adyacentes a las universidades para la práctica de las disecciones. El espectáculo podía albergar entre 200 y 500 personas, que pagaban una entrada y eran ubicadas en las gradas según su estatus social. Las disecciones solían llevarse a cabo en invierno, ya que duraban entre tres y cinco días.

Fig. 37. Ilustraciones del corazón en *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani*, de Bernharde Sigfried Albinus. 1747. Grabados de Jan Wandelaar.

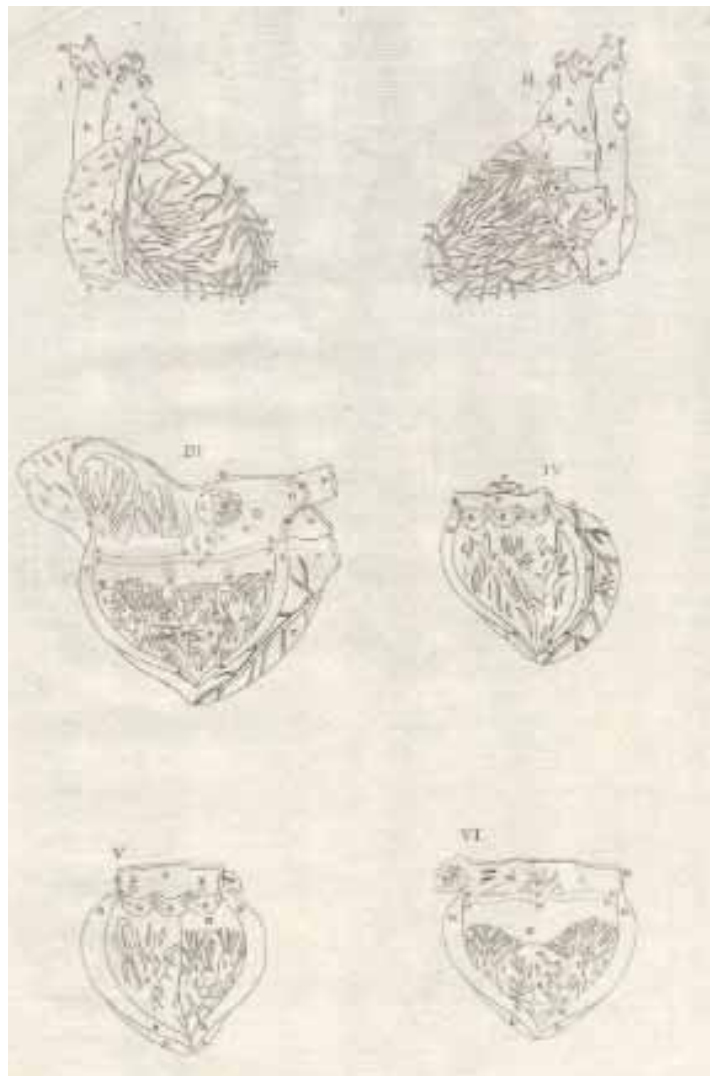


El artista y grabador con el que Albinus realizó sus trabajos, en una estrecha colaboración fue Jan Wandelaar (1690-1759). El trazo de sus láminas tiene un carácter delicado y perfeccionista en los detalles, que se ve favorecido por el empleo del grabado en cobre, que permite unas líneas más parecidas al dibujo directo y que no permitía anteriormente la rigidez de las xilografías.

Durante los siglos XVIII y XIX los estudios anatómicos tienen marcado carácter utilitarista. Los autores estaban muy preocupados por la enseñanza detallada de la anat-

9. Muchos de los descubrimientos anatómicos de esos siglos llevan, de hecho, el nombre de su descubridor: triángulo de Scarpa, ligamento de Gimbernat, etc.

Fig. 38. Ilustraciones del corazón en *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani*, de Bernharde Sigfried Albinus. 1747. Grabados de Jan Wandelaar.



mía. Se nombra toda parte del cuerpo, por minúscula que sea, y por supuesto, se dibuja⁹. El grabado sobre cobre empleado por Wandelaar se adapta perfectamente a esa visión más realista que acompaña las épocas del Romanticismo, Neo-Clasicismo y Realismo.

Durante los siglos XVI y XVII los Países Bajos experimentan un auge en su interés por la anatomía, fruto del conocimiento universitario, del éxito de los teatros anatómicos y de los grandes maestros del grabado y la pintura, que hacen que se produzca un gran desarrollo en ese campo.

La separación entre el cerebro y el cuerpo, que se inicia con Platón, después continua con Plotino, y durante toda la Edad Media se mantiene vigente con el Cristianismo,

tiene un punto álgido con el ascenso del individualismo en Europa y llega a su culmen con el dualismo de René Descartes (1596-1650). Dicho pensador fija su residencia precisamente en los Países Bajos durante dos décadas (1629-1649), atraído por el espíritu científico y universitario que allí se respiraba. En ese periodo escribió sus *Meditaciones*, y estuvo muy vinculado al mundo médico y a las disecciones y vivisecciones de animales, que practicó personalmente.

La filosofía cartesiana, que dota de total autonomía al cuerpo, revela la sensibilidad de una época sobre el alejamiento entre lo racional y lo corporal. El cuerpo se convierte en la parte menos humana del hombre, y estos planteamientos tendrán gran influencia en los valores y prácticas científicas posteriores.

Fruto de esa época son los cuadros de las lecciones de anatomía, encargados siempre por el Gremio de Cirujanos, en los que se pueden apreciar los retratos de una serie de cirujanos que observan la disección llevada a cabo por el personaje central, uno de los anatomistas de mayor renombre.¹⁰

En el cuadro de Juriaen Pool aparece el anatomista C. Boekelman con un corazón humano en la mano. Es muy notable el gran realismo del cuadro, que incluye la representación del corazón, y que parece estar tratado de alguna manera para mantener sus cualidades físicas después de haber sido extirpado de su cuerpo.

Existen testimonios del cirujano Frederik Ruysch, por ejemplo, que preparaba diferentes órganos humanos con una receta secreta de mezcla de ceras, para poder presentárselos al público, por lo que el corazón representado en ese cuadro podría muy

Fig. 39. *Lección de anatomía del Dr. Frederik Ruysch*, 1683. Adriaen Backer. 141 x 203 cm. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Amsterdam.



bien haber sido tratado de forma similar.

Este tipo de retratos quirúrgicos, más centrados en la representación realista de los cirujanos o médicos que en ellos aparecen, muestran los cadáveres u órganos internos como un objeto de conocimiento de dichos doctores, como elementos secundarios que contribuyen al prestigio social del Gremio de Cirujanos, sin ningún significado simbólico más allá del saber anatómico. Por eso mismo se ha incluido en este capítulo médico este tipo de representaciones en vez de en el capítulo siguiente, dedicado a la representación artística del corazón y la sangre.

Durante el siglo XVIII se publicaron muchos libros de anatomía y disección como el de Albinus, intentando mejorar o precisar los contenidos del texto de Vesalio.

Las disecciones se popularizan y los teatros anatómicos tienen cada vez más público. Los dibujos comienzan a quedarse demasiado planos y surgen dos vías diferentes de desarrollo anatómico volumétrico: la preparación natural de cadáveres secados y los modelos en tres dimensiones de cera.

Honoré Fragonard será el máximo exponente de la primera vía, y los maestros ceroplásticos italianos de La Specola los de la segunda.

En 1788 se crea, con la escuela veterinaria de Alfort (París), un museo que albergaba una gran colección de singularidades y disecciones anatómicas y que existe todavía en la actualidad (Museo Fragonard de Alfort). La mayoría de las figuras desolladas que se exhiben fueron preparadas por Honoré Fragonard, el primer profesor de anatomía de la escuela,

10. Ejemplo de ello son los cuadros: "La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp" (1632), "Lección de anatomía del Dr. Deljman" (1656), realizados por Rembrandt; "Lección de anatomía del Dr. Willen van der Meer" (1617), de Van Mierevelt, etc.

Fig. 40. *Los anatomistas C. Boekelman y Jan Six*, 1699. Juriaen Pool. 73 x 114 cm. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Amsterdam.

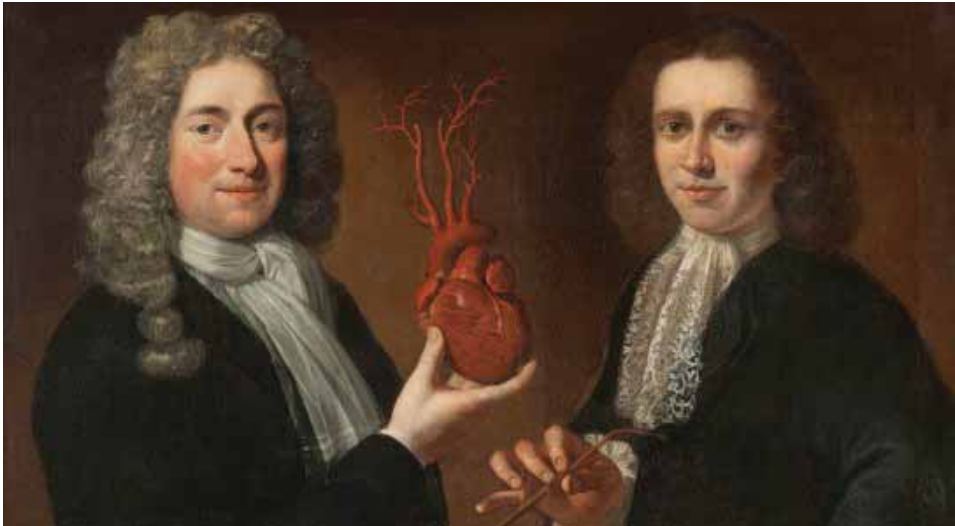
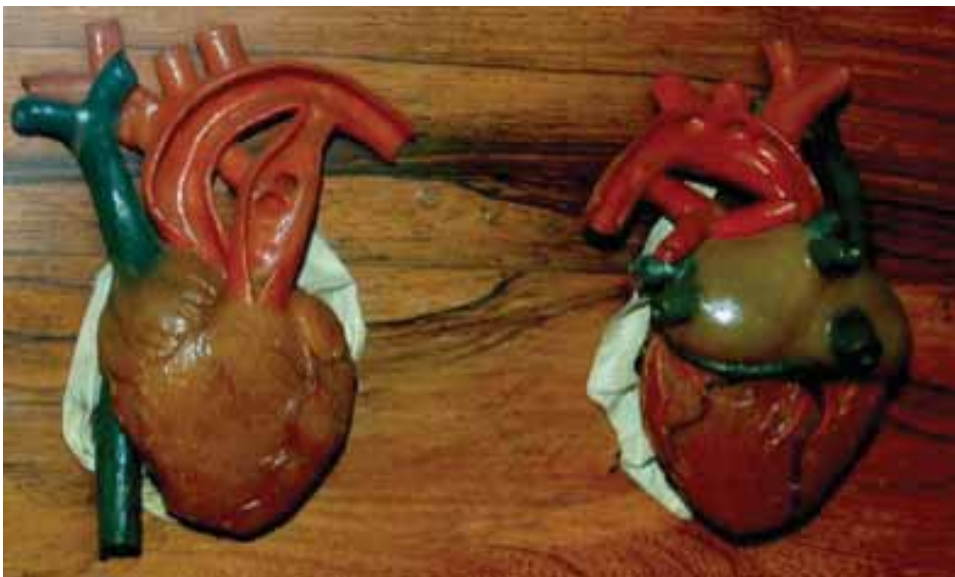


Fig. 41. Vistas de un corazón. 1780 aprox. Cera y pigmento. Museo de La Specola, Florencia.



que trabajó allí de 1766 hasta 1771. Aunque preparó unos 700 ejemplares solamente se conservan 21, entre los que se encuentran un caballo con su jinete, monos, fetos humanos, cabezas humanas, brazos, piezas de teratología, etc. Dichas piezas se presentan con diferentes poses, siempre conservando sus actitudes vitales, como si la muerte las hubiera sorprendido en un instante congelado de su vida. Aunque para la mirada

actual puedan parecer un tanto macabras, en aquella época Fragonard alcanzó gran popularidad, realizando numerosas disecciones para clientela privada.

En aquel momento se pone de moda entre la clase aristocrática presenciar los teatros anatómicos, incluso coleccionar ejemplares desollados o reproducciones de cera de los órganos internos, que contemplan en los gabinetes anatómicos o de curio-

sidades. Hasta tal punto que el mejor museo ceroplástico, *La Specola*, surge de la colección privada del duque de Toscana Pedro-Leopoldo.

El Museo Real de Física y de Historia Natural (hoy Museo de La Specola), en Florencia, fue fundado en 1790 y nació como una necesidad ante el auge del estudio anatómico y la imposibilidad del estudio y exploración del cuerpo humano por medio de la disección debido a la falta de medios para conservar los cadáveres sin llegar a la putrefacción.

Estas esculturas fueron encargadas a los maestros Felipe Fontana, Clemente Susini y Francesco Calenzuoli bajo la supervisión del anatomista Paulo Mascagni. Realizaron una serie de disecciones entre los años 1771 y 1814 para crear aproximadamente 800 piezas de tamaño natural que representaban los distintos sistemas de la anatomía humana. Todas ellas están hechas de cera coloreada con pigmentos y aplicada mediante veladuras sobre moldes de yeso, hasta que lentamente la superposición de las capas iba cogiendo volumen dentro del molde, creando el tipo de gamas de colores y texturas que se requerían dependiendo de la naturaleza de los tejidos representados, consiguiendo gran realismo en cada una de las piezas. Con la transparencia de la cera simulaban la delicadeza de la carne humana, añadiendo así el sentido táctil a los grabados en dos dimensiones del siglo anterior. Esta ilusión de realidad era incrementada por la presencia de elementos naturales como cabellos reales, pestañas o cejas, así como por las poses artísticas que los maestros daban a sus figuras.

Siguiendo los preceptos neoclásicos reinantes en la época, pretendieron confeccionar modelos idealizados,

con belleza y perfección eternas, que no mostraran ninguna patología, imperfección o característica particular. Eran modelos de muerte eterna en vida, cuya contemplación provocaba sentimientos ambivalentes, de repulsión y atracción al mismo tiempo. Contraponiéndose a la brutalidad de las vísceras o los cortes anatómicos aparecían en las figuras pequeños detalles delicados como lágrimas, gestos faciales pronunciados, etc.

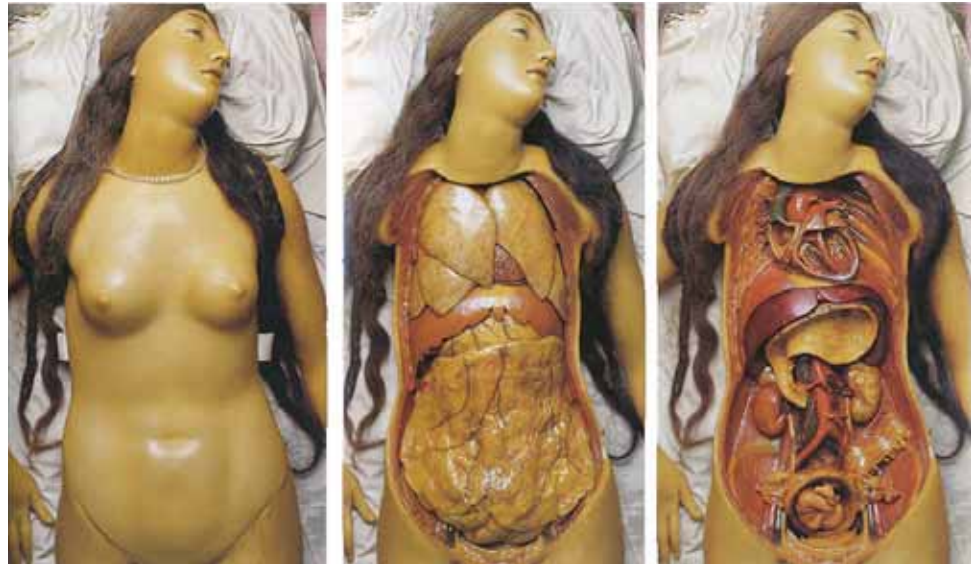
Al éxito que supusieron en su época habría que añadir su puesta en escena, ya que podían aparecer sobre sábanas de seda, entre lujosos cojines o incluso portando joyas. Este efecto teatral heredado de la imaginería barroca borraba toda huella de la sala de disección, consiguiendo situar lo anatómico en el contexto artístico.

Un detalle importante en la construcción de estas esculturas es que muchas de ellas son desmontables. Permitían ser desarmadas, de tal modo que al retirar ciertos trozos de la piel o algún órgano se pudiese observar en detalle el interior del cuerpo humano. Esto no sólo permitía un mejor estudio anatómico sino también el poder tener una noción de la estructura externa e interna del cuerpo humano y de la ubicación real que cada órgano ocupaba dentro del cuerpo.

Se pueden contemplar fetos de entre 15 y 200 días, madres gestantes mostrando sus entrañas, abdómenes abiertos, redes nerviosas, órganos internos, etc.¹¹

La gran influencia de estos modelos de cera tridimensionales llega hasta nuestros días, pasando por la gran cantidad de desollados que se realizaron durante el siglo XIX hasta llegar a los desollados de plástico actuales, presentes en cualquier aula de bio-

Fig. 42. *Venus anatómica*. 1780 aprox. Figura desmontable. Cera y pigmento. Museo de La Specola, Florencia.



logía de un instituto o en facultades especializadas.

Este gusto por los detalles y por la ampliación de conocimientos que se lleva a cabo en el terreno anatómico desde finales del siglo XVII hasta el siglo XIX corresponde a la evolución global del pensamiento que se experimenta en el periodo de la Ilustración, fruto de las corrientes racionalistas y empiristas, y que llevan a un gran perfeccionamiento científico. En este caso las mejoras en las técnicas de disección y conservación permiten la realización de estudios más detallados de los cadáveres, así como la mejora de las técnicas artísticas permite una representación más detallada del cuerpo humano.

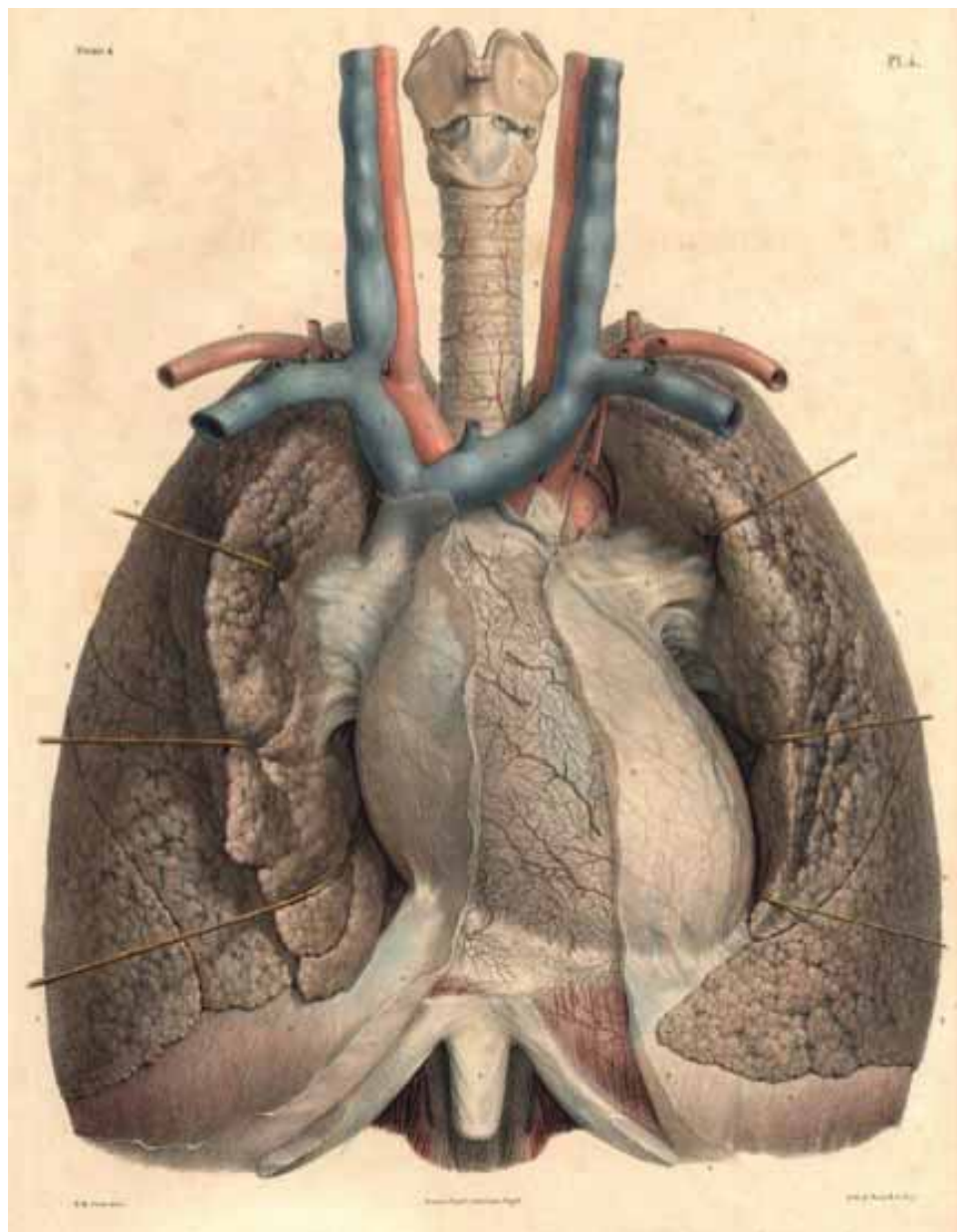
Si en este capítulo se vio la representación volumétrica de dicho cuerpo, el siguiente capítulo se referirá a la representación gráfica del mismo.

2.1.6. DE LA ANATOMÍA ILUSTRADA A LA IMAGEN FUNCIONAL DEL SIGLO XX

Tras el auge social que tuvo la anatomía en el siglo XVIII, la representación gráfica de los órganos internos comienza a cerrarse al ámbito científico, interesando más a estudiantes de Medicina o Biología que a gente no especializada. Con el saber enciclopédico se produce una ordenación exhaustiva de los conocimientos, y la Anatomía se considera desde entonces una disciplina muy específica de la Medicina y no un entretenimiento social. Esto hace que tanto las ilustraciones como las figuras tridimensionales que la acompañen pierdan su popularidad y su carácter artístico, desviando su atención a esa clasificación detallada, dando paso a la anatomía patológica, más preocupada por diferenciar las anomalías y especificidades del cuerpo que por

11. Existen varias copias de estas figuras por todo el mundo, ya que personajes pertenecientes a las casas reales de varios países visitaron el museo para admirar su colección y fascinados por ella encargaron copias para sus propios museos. Entre ellos el emperador de Austria José II. En el Museo de Anatomía de la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid se pueden contemplar varios ejemplos de estas copias.

Fig. 43. Corazón, pulmones y grandes vasos vistos en su conjunto. 1840 aprox. Lámina 4 del tomo IV del *Traite complet de l'anatomie de l'homme* (*Tratado completo de anatomía humana*). J.M. Bourgery et N.H. Jacob, perteneciente a una edición facsimil de 2005 (Ed. Ergon).



satisfacer a un público no especializado.

Esta diferencia entre imagen artística y científica tal como se entiende actualmente comienza a producirse a finales del siglo XVII y culmina con el pensamiento ilustrado, dando lugar a la división en dos disciplinas anatómicas diferentes: la anatomía artística

y la anatomía médica. El desarrollo del conocimiento sistémico y la división y especialización de los saberes propios de la Ilustración marcan la separación definitiva entre estas dos esferas. La primera se centrará en el sistema muscular y óseo como fundamentos para la correcta representación de figuras humanas vivas me-

diante el dibujo artístico, dejando el estudio de los órganos internos para la anatomía médica, que será por lo tanto sobre la que recaiga la atención en este capítulo.

Siguiendo esta segunda vía los médicos anatomistas europeos publicaron numerosas obras ilustradas, amplios manuales y tratados durante los siglos XVIII y XIX. Los atlas anatómicos, al igual que otras publicaciones científicas de la época, fueron producidos con técnicas cada vez más novedosas de grabado y comenzaron a imponer estándares de calidad más exigentes. En general estas publicaciones, que podían ser libros científicos muy específicos sobre un tema, o bien enciclopedias más generalistas, estaban ilustrados con grabados calcográficos realizados en planchas de cobre.

Uno de los trabajos anatómicos más comprensibles, exhaustivo y de mayor calidad artística de esa época es el *Tratado completo de anatomía humana*, llevado a cabo gracias al trabajo conjunto del médico Jean Baptiste Marc Bourgery (1797-1849) y del dibujante Nicolas Henri Jacob (1782-1871), que era discípulo de Jacques-Louis David. La obra cuenta con más de 2000 páginas, distribuidas en ocho volúmenes y en las que aparecen 726 litografías, coloreadas a mano en las ediciones más tardías. Estas litografías son extraordinarias por su claridad, color y atractivo estético. Reflejan una combinación de observación directa de laboratorio e investigación ilustrativa.

Muchos consideran que estas imágenes continúan siendo insuperables hoy en día en el campo de la ilustración anatómica. A nivel estilístico presentan la gran novedad de estar realizadas mediante litografías, técnica que comienza a usarse alrededor

de 1800 y J.M. Jacob no duda en utilizar, ya que se adecúa perfectamente al dibujo realizado a lápiz, manteniendo todas sus características texturales y tonales y consiguiendo así unas representaciones de gran calidad y detalle, mucho más naturalistas que las conseguidas mediante el grabado calcográfico utilizado anteriormente.

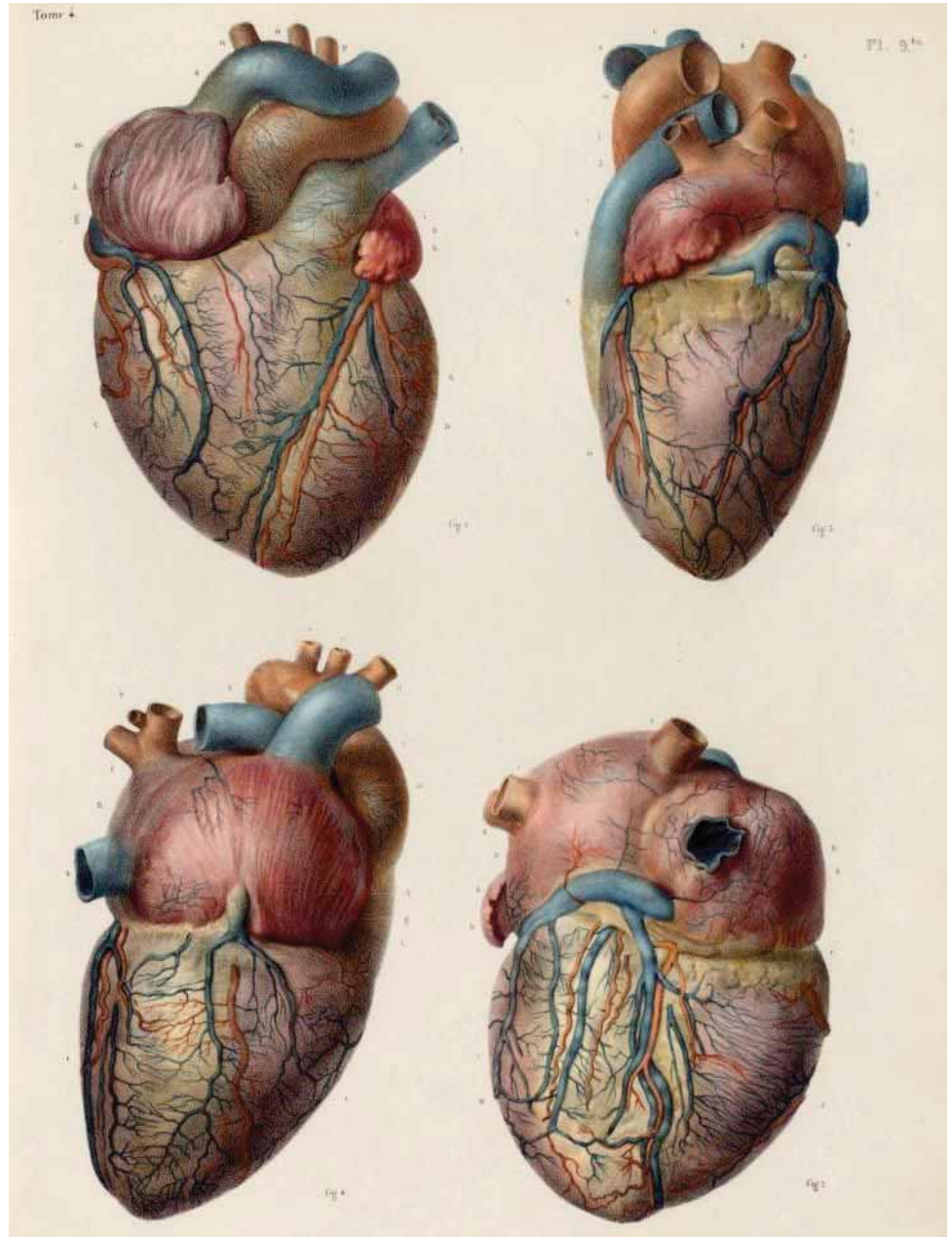
La colaboración entre Bourgery y Jacob empezó en 1830, y ya desde el principio proyectaron elaborar conjuntamente un trabajo a largo plazo, con dedicación casi exclusiva y planificación muy precisa. La obra empezó a publicarse en 1831 en varias entregas, en facsímiles separados que se enviaban por correo a los suscriptores, pero dada su gran extensión, tardó más de dos décadas en completarse.

La monumental obra fue el producto de más de veinte años de trabajo, pero a pesar de su dedicación, Bourgery nunca recibió un reconocimiento oficial por sus investigaciones y no logró incorporarse oficialmente a ninguna institución académica ni ocupar en vida el lugar destacado que la historia de la medicina le adjudicó mucho más tarde.

Aparte de su valor histórico, el *Tra-
tado* es uno de los manuales de anatomía más completos desde el punto de vista médico, lo que unido a la belleza de sus ilustraciones hace que se le considere entre las mejores obras de la anatomía.

Según orden expresa de Bourgery, las ilustraciones debían conservar una fidelidad perfecta con respecto al modelo original, y él mismo iba incorporando sus observaciones médicas, realizadas sobre la base de disecciones y preparados o reproducciones en papel maché o en una mezcla de

Fig. 44. Corazón inyectado. 1840 aprox. Lámina 9 bis del tomo IV del libro *Traite complet de l'anatomie de l'homme* (*Tratado completo de anatomía humana*). J.M. Bourgery et N.H. Jacob, publicado en París, 1831-54. Perteneciente a una edición facsímil de 2005 (Ed.Ergon).



yeso y cartón que realizaban él o sus colaboradores.

Siguiendo el espíritu ilustrado propio de la época, Bourgery deja patente su carácter enciclopédista y su afán integrador ya que, aparte de su finalidad descriptiva, pretendía contribuir activamente a que la anatomía sirviese de

modelo estructural para las ciencias sociales, para la filosofía y para otras áreas del saber, como deja escrito en las reflexiones del último tomo.

De las 725 láminas 512 fueron dibujadas y litografiadas por Nicolas Henri Jacob, mientras que las restantes fueron elaboradas por otros dibu-

Fig. 45. Corazón y pulmones vistos por el plano posterior. Lámina 5 bis del tomo IV del *Atlas d'anatomie et de chirurgie* (Tratado completo de anatomía humana), de J.M. Bourgery et N.H. Jacob, perteneciente a una edición en blanco y negro de 1862 (Ed. Guérin, París).

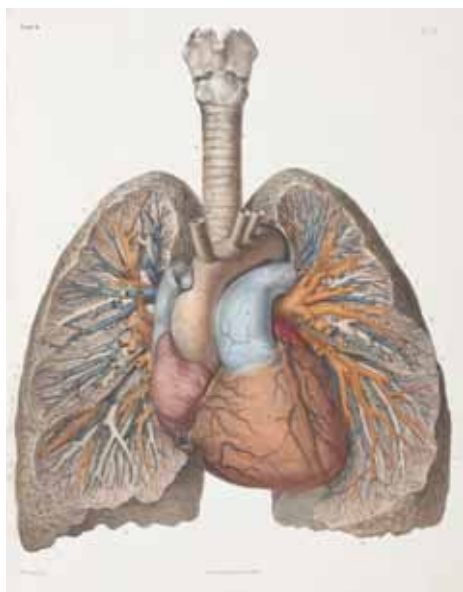
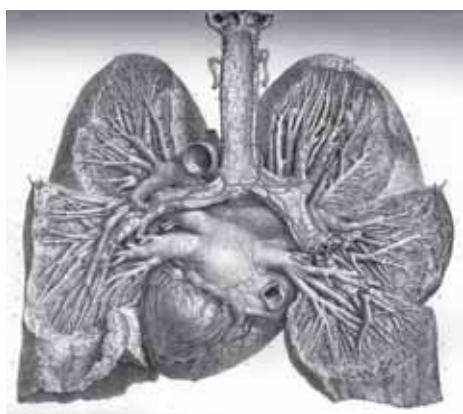


Fig. 46. Corazón y pulmones vistos por el plano anterior. 1840 aprox. Lámina 4 bis del tomo IV del *Atlas d'anatomie et de chirurgie* (Tratado completo de anatomía humana) de J.M. Bourgery et N.H. Jacob, perteneciente a una edición facsímil de 2005 (Ed. Ergon).

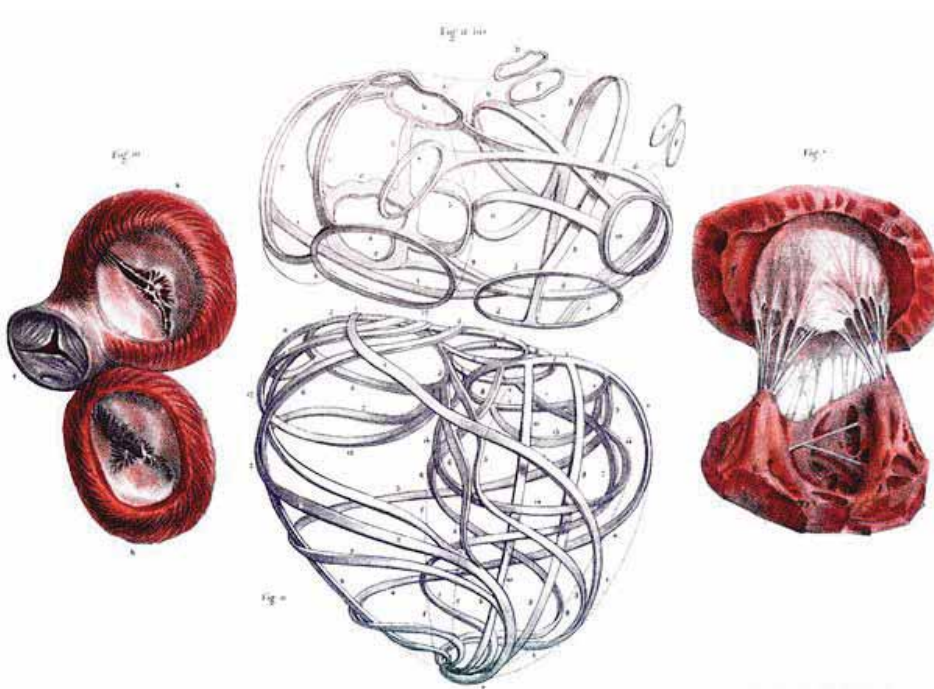


Fig. 47. Estudio y detalles microscópicos del corazón (detalle). Lámina 13 del tomo IV del *Atlas d'anatomie et de chirurgie* (Tratado completo de anatomía humana), 1840 aprox. J.M. Bourgery et N.H. Jacob, perteneciente a una edición de 2008 (Ed. Taschen).

jantes como Charlotte Hablier, Jean Baptiste Léveille, Edmond Pochet, E. Roussin y otros ocho secundarios. Además de este equipo de dibujantes Bourgery trabajó con colaboradores médicos, cuyo nombre deja consignado indicando quien preparó el modelo para cada dibujo.

La participación de tanta gente, así como la magnitud de la obra o el detalle de las ilustraciones, dejan patente el carácter enciclopédico del *Tratado*.

En lo que se refiere al corazón, estudiado en el tomo IV, probablemente

sea la obra que más atención le dedica, con mayor número de ilustraciones y con imágenes mucho más exhaustivas. Del corazón hay unas 15 láminas con diferentes dibujos cada una, en las que se muestra dicho órgano desde distintos puntos de vista y cortes, así como estudios del pericardio, de la textura y estructura del corazón, de sus cavidades, de sus vasos y nervios, de sus detalles microscópicos, incluso de las arterias y venas que nacen de él.

De todas las representaciones del corazón contenidas en este tratado,

destacan dos por su gran modernidad y por ser la primera vez en la historia que aparecen de esa forma: en primer lugar la de los vasos sanguíneos del corazón sin la parte carnosa, que se asemeja a las representaciones tridimensionales que se realizarán en el siglo XX y XXI y que se muestran en el capítulo 2.1.8.4., referido a la sangre y los vasos sanguíneos; en segundo lugar, la de las fibras del corazón, también sin la parte carnosa, y que muestra esas fibras giradas sobre sí mismas. Ambas ilustraciones constituyen una representación muy poco material y abstraída del corazón, parecen vistas desde una perspectiva contemporánea, resultando difícil de creer que fueran realizadas a mediados del siglo XIX.

Las detalladas ilustraciones de anatomía y cirugía de este trabajo se consideran no superadas, tanto artística como médicamente hablando.

Cada lámina incluye unas pequeñas letras, que apenas molestan a la hora de apreciar el dibujo, pero que señalan todas y cada una de las partes anatómicas representadas, y que se refieren a un índice escrito que acompaña a cada ilustración, detallando así visual y textualmente y de un modo tremendamente exhaustivo cada fragmento del interior del cuerpo humano. Imagen y texto están a la misma altura, son totalmente complementarios e inseparables.

Las primeras ediciones de este tratado se realizaron mediante litografías en blanco y negro, pero posteriormente se colorearon a mano esas litografías, por lo que casi todas las reproducciones que se pueden apreciar en la actualidad son en color.

Fig. 48. Vasos y nervios del corazón (detalle). 1840 aprox. Lámina 12 del tomo IV del *Atlas d'anatomie et de chirurgie (Tratado completo de anatomía humana)* de J.M. Bourguery et N.H. Jacob, perteneciente a una edición facsímil de 2008 (Ed. Taschen).



Habría que señalar el gran número de reediciones que se han hecho de esta monumental enciclopedia anatómica, incluyendo algunas muy recientes como una en versión facsímil del año 2005 realizada por la Editorial Ergon u otras del año 2008 y 2012 de la Editorial Taschen.

Otro gran dibujante anatómico, cuyo trabajo ya se enmarca en el siglo XX, fue Max Brödel (1870-1941), ilustrador médico alemán emigrado a Estados Unidos que empezó a trabajar para los cirujanos del Hospital John Hopkins en 1894. Su obra no se puede catalogar de enciclopédica, ni por la época en la que la realiza, ni por su formato, ya que, aunque su colaboración con la medicina fue muy intensa, no llegó a publicar ningún tratado tan exhaustivo y detallado como el de Bourguery.

Sin embargo, su obra es muy destacable por la gran calidad que presenta. Su estilo es muy realista, alejándose de los grabados calcográficos antiguos. Realiza ilustraciones en blanco y negro, con líneas flexibles

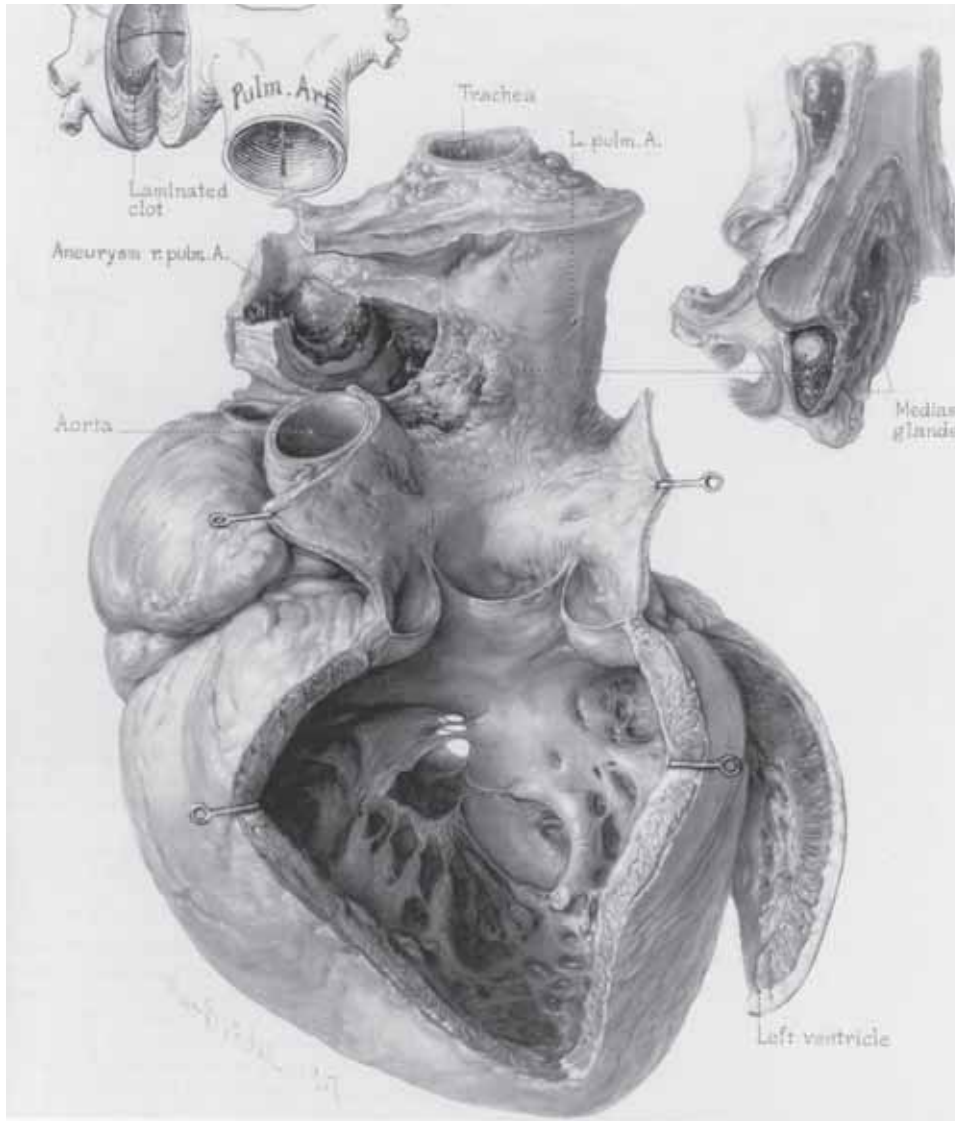
ejecutadas mediante dibujo directo con claroscuro y con técnicas como el grafito o el polvo de carboncillo difuminado. Para dotar a sus dibujos de tridimensionalidad obtenía los blancos y suavizaba los bordes de las estructuras con goma de borrar, consiguiendo así reproducir órganos muy naturales, producto de la copia directa en la sala de disecciones pero también de fotografías, ya que en esos años las técnicas fotográficas ya habían avanzado mucho y permitían la representación de los órganos internos evitando los problemas de conservación de los mismos.

En el siglo XX representar el tejido orgánico adecuadamente seguía siendo un problema, ya que ningún medio (pastel, guache, acuarela, acrílicos, lápices,...) lograba mostrar las características del tejido vivo y húmedo. Para Brödel los efectos demasiado plásticos eran un inconveniente, por lo que se decidió por la litografía como medio más adecuado para transferir los detalles y texturas de tejido vivo que conseguía con sus lápices y carboncillos, dotando de profundidad y gran gradación tonal a sus dibujos.

En sus ilustraciones, siguiendo la estética marcada por toda la producción de la ilustración anatómica anterior a él, genera unos órganos con un aspecto muy limpio y libres de todo fluido, lo que los hace muy comprensibles y didácticos, idóneos para la distinción de cada parte y por lo tanto, para la finalidad pedagógica con la que fueron creados.

Aunque sus ilustraciones ya conviven en el tiempo con la fotografía, demuestran que un dibujo puede ser

Fig. 49. Corazón seccionado. 1910 aprox. Max Brödel. Litografía



más efectivo que una imagen obtenida con ese medio para cumplir con objetivos didácticos, ya que la fotografía no permite resaltar ninguna parte y se complica la comprensión de los diferentes elementos y/o estructuras por la presencia de sangre y fluidos. Su alto nivel de iconicidad no logra superar la claridad gráfica que sí muestra un dibujo, por lo que este medio no llega a sustituir a la ilustración en ningún momento.

Antes de su llegada al Hospital John Hopkins, la fotografía era el medio principal para visualizar las explicaciones anatómicas. Brödel reconocía el papel de la fotografía y cómo ésta podía salvarle de pasar largas horas en la sala de quirófano. Su intención no era competir con la cámara en cuanto a calidad realista o imitativa. Él creía que el proceso previo a la ejecución era la parte más importante del proceso creativo para la ilustración.

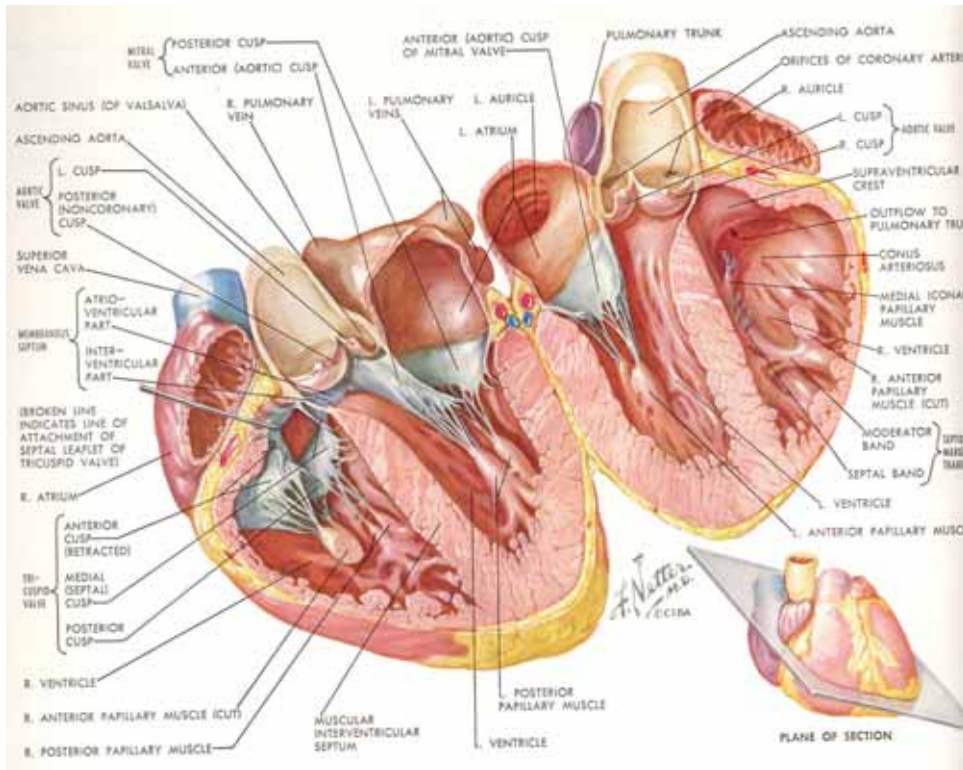
"El artista debe primeramente comprender completamente el objeto de estudio desde todos los puntos de vista: anatómico, topográfico, histológico, patológico, médico y quirúrgico. De este conocimiento acumulado se genera una imagen mental, desde la que cristaliza la planificación del futuro dibujo. Una vívida y clara imagen mental debe siempre preceder al dibujo en papel". (Brödel, citado en Pace-Asciak, 2006).

Aunque realizó numerosas ilustraciones médicas, no se especializó en cardiología, sino en otras disciplinas como la ginecología o la otorrinolaringología, por lo que sus representaciones del corazón son escasas. Sin embargo, la importancia de este ilustrador es fundamental para entender el cambio que experimenta la ilustración médica en el siglo XX a través de la gran especialización a la que se ve sometida.

Brödel tuvo una formación artística en Alemania, en la Academia de Bellas Artes de Leipzig, pero también tuvo un periodo de formación con un importante médico que por entonces era el director del Instituto de Fisiología de la Universidad de Leipzig. Con él se adentró en la sala de disecciones, llegando a realizarlas él mismo. En uno de sus diarios de aquella época temprana se puede leer: "Copiar un objeto médico no es ilustración médica. La cámara copia también, y a menudo mejor que el ojo y la mano... en el dibujo médico la comprensión completa debe preceder a la ejecución" (Brödel, citado en Pace-Asciak, 2006).

Para él adquirir conocimientos médicos, hecho que consideraba indispensable para realizar buenos dibujos científicos, requería de horas de observación en los quirófanos y salas

Fig. 50. Ilustración del corazón. F. Netter. 1989.



de disección, guiadas levemente por personal médico.

En 1911 fundó el primer programa de estudios para la ilustración médica en el hospital John Hopkins, del que fue director y profesor. En el programa incluía formación médica para los futuros dibujantes, lo que deja patente su visión del dibujo como método de pensamiento y como vía de conocimiento, siendo indispensable la comprensión total de los órganos u objetos representados previamente a su representación.

El programa ideado por él a principios del siglo pasado sigue vigente hoy en día.¹² Se trata de un master de tres años, en el que se estudian

asignaturas como anatomía, histología, biología celular, etc., y en el que todavía se entrena a los estudiantes para la realización de bocetos rápidos en el quirófano. Pero el currículo actual también incluye actualizaciones como cursos de imagen digital y animación, producción gráfica para webs, producción de vídeo, etc. Uno de los ejercicios consiste en copiar el estilo de Max Brödel, imitando sus trazos de carboncillo con pinceles de Photoshop.

A partir de entonces la ilustración médica experimenta un auge, sobre todo en EE.UU., creándose varios

programas específicos para el estudio de tal disciplina, muchos de ellos dependientes del Hospital John Hopkins. La Asociación de Ilustradores Médicos (AMI) se fundó también en esa época (1945), con el objetivo de promover el estudio y el progreso de la ilustración médica y campos similares de comunicación visual.

Con Max Brödel se inicia, por tanto, la ilustración médica contemporánea, no tanto formalmente hablando, ya que la ilustración actual tiene sus bases en todas las imágenes anteriores producidas a lo largo de la historia y que se han visto previamente, sino por su gran especialización y su incursión en programas de estudio concretos.

Dejando atrás trabajos con un carácter tan artístico como los que se acababan de ver, y de acuerdo con esa especialización y por tanto cerramiento al ámbito médico que experimentan los textos anatómicos nos encontramos con Frank H. Netter (1906-1991). Aunque médico de formación siempre mostró habilidades para el dibujo, lo que le llevó a abandonar la profesión médica y dedicarse plenamente a la ilustración de la misma. Hizo más de 4000 dibujos, con un técnica que mezclaba el gouache con lápices de colores.

Su primer atlas se publica en 1989 y a partir de ahí se convierte en un clásico de todas las facultades de medicina.

La calidad artística es menor que la de los trabajos de sus predecesores pero sus conocimientos médicos le

12. <http://www.hopkinsmedicine.org/medart/HistoryArchives.htm>

Figs. 51, 52 y 53. Ilustraciones digitales del corazón. Autoría desconocida.

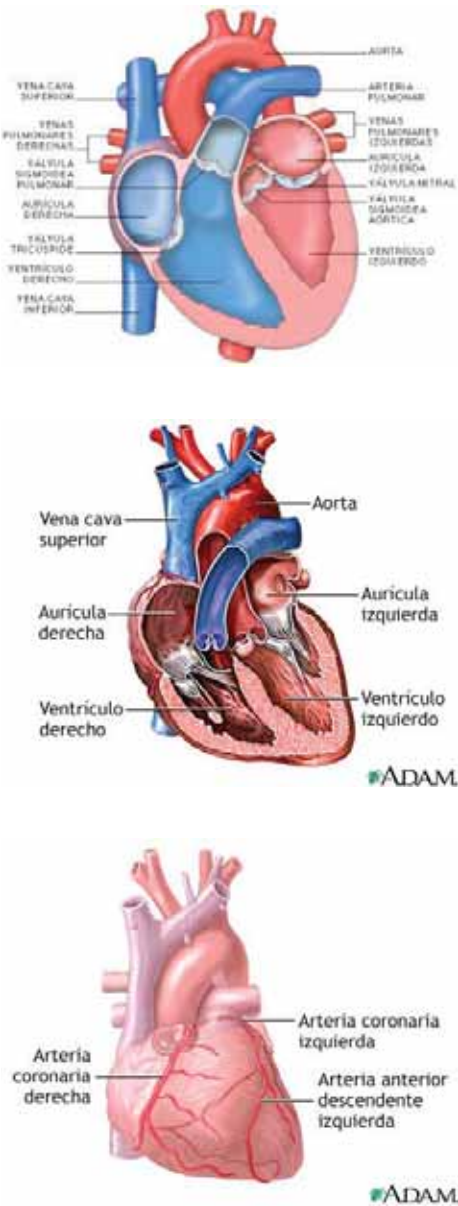


Fig. 54. Ilustración digital 3D del corazón. Autoría desconocida.

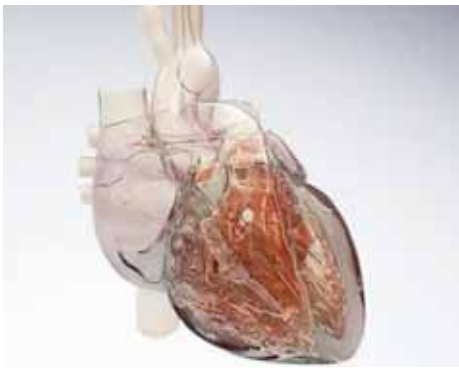


hacen incrementar el gusto por los detalles con una finalidad expresamente didáctica, lo que hace que se generalice su uso, en detrimento de otras ilustraciones más estéticas pero menos detalladas.

La aparición de técnicas novedosas en los sistemas de impresión, como el offset, que aparece en 1875, el fotograbado, el tratamiento previo de la imagen por ordenador (pre-impresión) y la separación en cuatro planchas de color CMYK que ésta conlleva generan grandes avances en cuanto a la impresión de imágenes se refiere: no sólo mejoran la calidad de la imagen, abaratan los costes de producción, hacen la producción más rápida y fácil o dotan de mayor duración a las planchas de producción, sino que además permiten mezclar en una misma página dibujo y texto, cosa que hasta entonces había sido complicada. Este hecho hace que la finalidad descriptiva de este tipo de imágenes aumente, ya que se puede observar en una sola imagen cada detalle que la compone con el nombre que le

Fig. 55. Fotograma de un vídeo hecho con técnicas de animación 3D en el que un corazón opaco comienza a hacerse transparente hasta llegar a ser de cristal, para poder apreciar su interior mientras bombea.

Realizado por HYBRID, una empresa dedicada a la creación de imágenes médicas y científicas. Para ver el vídeo: http://www.hybridmedicalanimation.com/anim_heart.html



corresponde, facilitando enormemente su inmediata comprensión e incrementando por tanto su valor didáctico.

Aunque existen durante el siglo XX numerosos ilustradores médicos, el trabajo de Netter sirve para ejemplificar lo que Martín y Galindo (2008) denominan *Imagen funcional*, que será la que se define como monosémica e intencional y que pretende transmitir informaciones precisas, poniéndose al servicio de la ciencia y de la técnica y generando lo que se conoce actualmente como ilustración científica.

Este tipo de imágenes no sólo traducen los datos recogidos por otros medios, sino que constituyen en sí mismas un medio propio, que evidencia la configuración de lo real y que genera conocimiento, constituyendo el imaginario colectivo de una determinada sociedad.

Podrían entrar en competencia con la fotografía en esa búsqueda de representación de lo real, pero la imagen gráfica,

"...dada su específica potencialidad en lo relativo a selección de rasgos pertinentes de la realidad visual, permite una discriminación operativa y significativa de los datos visuales, un ordenamiento de la información y por lo tanto un modelo de comprensión de lo real. La elección del nivel de iconicidad y del modelo de representación pertinente permite adecuar así el tipo de intervención gráfica a las necesidades de cada una de las disciplinas y a las distintas funciones de la imagen." (Martín y Galindo, 2008:15)

Centrándose en la ilustración médica, queda patente el triunfo del dibujo sobre la fotografía. Desde las primeras representaciones renacentistas hasta la actualidad, esta disciplina ha ido evolucionando, pero siempre dentro de unas convenciones determinadas, limpiando el interior corporal de sangre o fluidos molestos para su comprensión, y presentando cada elemento de forma fría y estática, como si no perteneciera a una persona viva, pero al mismo tiempo, cada elemento u órgano aparece coloreado y turgente, como si no perteneciera a un cadáver. Esta dicotomía entre elementos vivos o muertos, que se tiene totalmente naturalizada, viene probablemente de la influencia de la apariencia vegetal de las primeras representaciones de órganos internos renacentistas, que nos hacen contemplar las ilustraciones del corazón, por ejemplo, como algo cercano y propio pero algo frío y distante al mismo tiempo.

El desarrollo tecnológico e informático de los siglos XX y XXI también afecta a la producción de imágenes médicas o anatómicas de dos y tres dimensiones, ya que las nuevas técnicas informáticas hacen que estas

ilustraciones hayan experimentado una evolución muy rápida en los últimos años, pasando de los dibujos realizados manualmente y coloreados con ordenador a dibujos realizados completamente a través de programas informáticos, hasta llegar a las primeras imágenes informáticas en 3D, que aparecen en la década de los 80 en películas comerciales. Poco a poco estas técnicas irán pasando a la publicidad, a los videojuegos, al campo científico, etc., permitiendo hacer recreaciones volumétricas con fines muy diferentes.

En el caso que nos compete, la representación gráfica del corazón, tan misteriosa y esquiva siglos atrás, se puede decir que esa representación se ha generalizado de tal forma que su búsqueda en internet genera miles de resultados. Puede aparecer seccionado, entero, en fotografías o en dibujos, en dos o en tres dimensiones, animado o estático, en blanco y negro o en color, pero casi siempre con un grado de abstracción y limpieza que lo aleja bastante de su imagen real, convirtiéndose en una imagen consensuada desde el mundo médico.

Las ilustraciones del corazón actualmente presentan una serie de convenciones que se dan por hechas: casi siempre se trata de una vista frontal e inclinada del órgano, que se corresponde con su posición en el torax al ser visto de frente; suele representarse con rojo y azul, colores correspondientes a la parte arterial y venosa respectivamente; es muy habitual la vista seccionada del mismo, para poder apreciar con mayor claridad sus cavidades; etc.

Las representaciones gráficas propias del dibujo tradicional de dos dimensiones lo presentan como un elemento frío y estático, tanto en su

forma exterior como seccionado, con una apariencia muy alejada de un órgano vivo, sangrante, viscoso y lleno de fluidos. Más que un dibujo realista es un diagrama abstraído, que podría ser un corazón, el plano de una casa o una fruta seccionada. Sin embargo, las recientes imágenes en 3D tienden a preocuparse más por el cuerpo vivo, intentando hacer visible el movimiento de dicho órgano, así como la circulación de la sangre en su interior, elementos éstos proporcionados gracias a la animación de las imágenes, que permiten incluir el elemento tiempo. Pero aunque aparezcan como órganos vivos, su apariencia sigue siendo fruto de la convención, sin fluidos ni sangre, con un grado de abstracción suficiente para que su contemplación sea agradable.

Hoy en día existe una gran demanda de ilustraciones médicas, y aunque sus fines suelen ser en principio didácticos lo cierto es que la democratización del saber que ha traído internet genera que dichas imágenes estén actualmente al alcance de cualquiera, transformando inevitablemente la imagen que tenemos de nosotros mismos. Esta imagen se transforma no sólo a través de internet, sino también a través de otros medios de comunicación. Actualmente cualquier persona del mundo occidental tiene un conocimiento, aunque sea rudimentario, del interior del cuerpo humano, de sus órganos principales, de su situación, etc., generado tanto por la democratización de la enseñanza y los conocimientos de biología o anatomía que se adquieren en la escuela primaria o secundaria, como por la gran influencia de los medios de comunicación de masas.

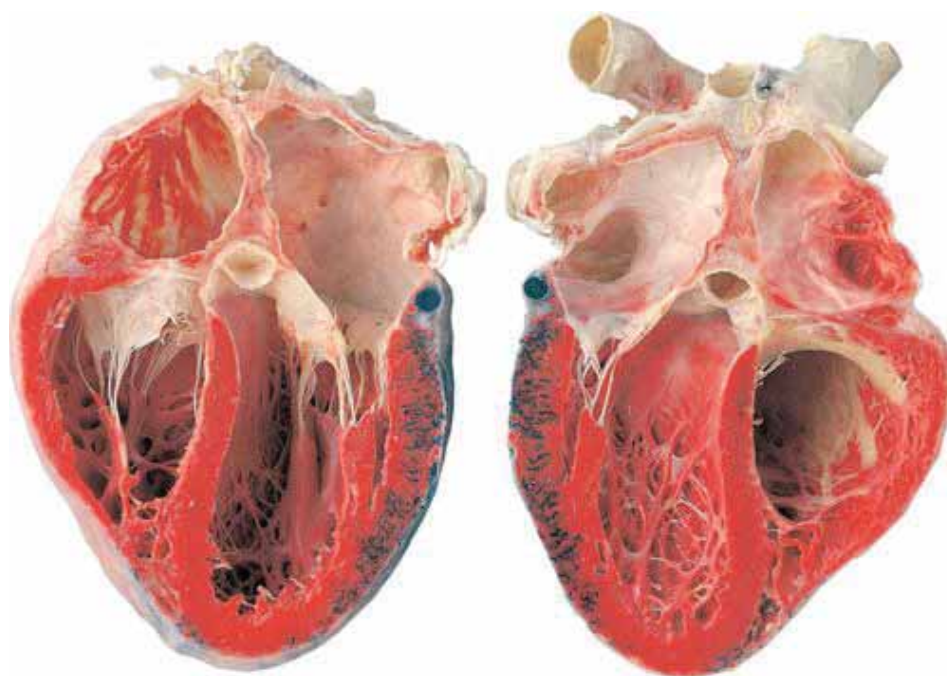
Los responsables de la creación de este tipo de imágenes en la actuali-

Fig. 56. Corazón humano seccionado. Plastinación. Von Hagens.

dad están en un principio más cercanos al ámbito informático y médico que al artístico. Pero sólo en un principio, ya que en muchos casos se trabaja de forma interdisciplinar, contando con la colaboración de ilustradores especializados. Sin embargo, lo que es innegable es que esa generación o creación de imágenes médicas, aunque con un componente descriptivo importante, tiene mucho de artística. No sólo hay que dibujar los trazos correspondientes, sino que también hay que colorear, en muchos casos, los datos informáticos y hacerlos visibles y comprensibles, sin dejar de lado la estética. Por lo tanto, el personal informático encargado de esas tareas está creando, aunque sea inconscientemente y muchas veces desde el anonimato, imágenes estéticas muy influyentes y por lo tanto, una nueva realidad, que afectará a la sociedad en general y al mundo del arte en particular, como se verá en la segunda parte de esta investigación, dedicada al arte contemporáneo.

2.1.7. CUERPO TRANSPARENTE, FRAGMENTADO Y DIGITAL (SIGLO XXI)

Ese proceso de transparencia progresiva del cuerpo humano desde el punto de vista anatómico del que se hablaba al principio del capítulo evoluciona en el siglo XXI de dos formas muy opuestas entre sí. Por un lado se trabaja con cadáveres utilizando métodos hasta hace poco impensables, fruto de los avances tecnológicos; por otro lado, se parte de imágenes del interior del cuerpo humano obtenidas a través del cuerpo vivo, gracias al desarrollo tecnológico de la imagen médica. Aunque ambos planteamientos son muy opuestos entre sí, también son complementarios, ya que contribuyen a la creación



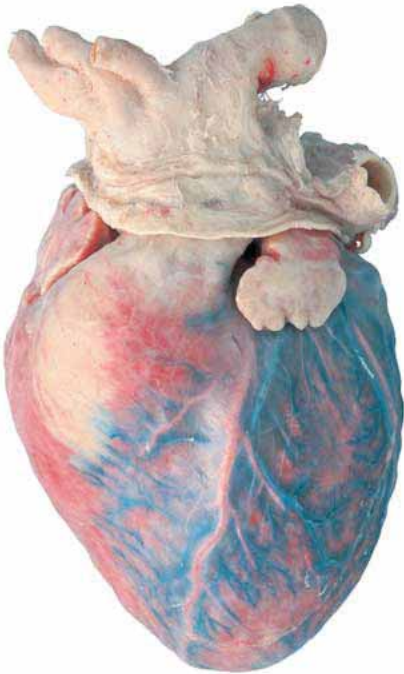
del imaginario colectivo actual en sus dos vertientes.

Desde el punto de vista tridimensional y ya dentro del ámbito médico exclusivamente, se han llevado a cabo innumerables modelos anatómicos desde las reproducciones de cera de *La Specola* hasta la actualidad, cuya finalidad era la enseñanza o la práctica médica. El avance de las investigaciones exigía formas de representar fielmente el cuerpo humano, por lo que se desarrollan diferentes técnicas para ello: modelos de cera, cartón piedra, barro, escayola, plástico, etc., así como la selección de ciertas partes del cuerpo preservadas por diversos procedimientos físico-químicos. También se realizan cortes y secciones transversales, cetroplastias, etc. Este tipo de obras se pueden contemplar actualmente en museos de Medicina o Ciencias Naturales, aunque en su origen no fueron creadas para la divulgación.

Tras ese cerramiento de la anatomía al ámbito científico que se produce en el siglo XIX y que llega hasta el XX, surge de nuevo un gran interés popular por los músculos y órganos que componen nuestro cuerpo, y esta vez se produce de la mano de la exposición multitudinaria que ya ha recorrido numerosos países *Body Worlds*.

El punto de inflexión que supone la contemplación de los cuerpos ahí exhibidos reside en el hecho de que todo lo contemplado es real. Es decir, se pueden apreciar cadáveres humanos reales, manipulados y conservados con una técnica específica. Esto supone una vuelta de tuerca al saber médico aprendido con anterioridad, ya que esa conquista para conseguir el realismo que se experimentó desde el Renacimiento alcanza su culmen sustituyendo el objeto representado por el objeto real, lo que produce una gran curiosidad en

Fig. 57. Corazón humano.
Plastinación. Von Hagens.



personas de todo tipo, aunque sean ajenas al mundo sanitario. De hecho, la exposición, que desde 1995 se ha presentado en ciudades de todo el mundo, ya ha superado los 38 millones de espectadores.

Los cuerpos plastinados¹³ de **Von Hagens** (1945) causan mucha polémica y asombro actualmente, pero no se puede negar que su trabajo es un aporte al mundo de la Medicina y sobre todo al de la Anatomía, ya que da a conocer el cuerpo humano de una manera muy similar a como debe ser realmente.

Sus plastinados pueden asemejarse a las figuras de cera realizadas por *La Specola*, y él ha declarado la influencia que en su trabajo tienen los grabados de Albinus, los desollados

de Fragonard o las investigaciones de Pigoroff.

Aunque la factura de las esculturas de *La Specola* sea de cera, para su realización eran necesarios procedimientos de disección muy complejos, y el asombro que producirían entre sus coetáneos debía ser similar al que producen hoy los plastinados, por lo que se puede decir que, aunque alejados en el tiempo y en la factura, tanto las figuras de cera como los plastinados comparten planteamientos similares. Estos últimos están realizados, según Von Hagens, con fines científicos, pero no se puede negar que también como una fuente de ingresos, con merchandising de todo tipo y con pretensiones de llegar al gran público. Todo ello sin perder su condición estética o semi-artística, presente en las posturas de los diferentes cadáveres, con guiños incluso a grandes iconos de la Historia del Arte.

Por su parte, las figuras de cera de *La Specola* también fueron concebidas para fines de divulgación científica pero sin olvidar la divulgación social, y todo ello sin perder el carácter artístico. Eran visitadas multitudinariamente, incluyendo a la nobleza e incluso a la realeza. Tuvieron tanto éxito que varios reyes mandaron realizar copias para sus países.

En ambos casos el interés por representar el cuerpo vivo supera las similitudes con la muerte y con lo siniestro que presentaban las obras

de épocas anteriores, como las de Fragonard.

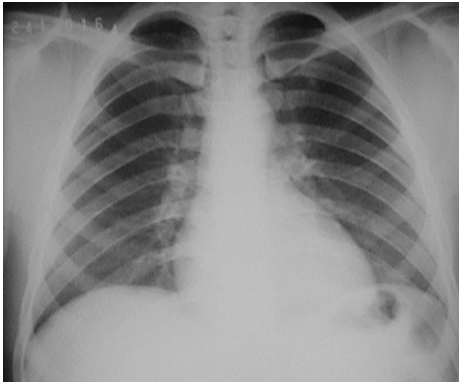
El desarrollo anatómico volumétrico iniciado durante el siglo XVIII llega a su punto álgido, y difícilmente superable, con las figuras de Von Hagens. Los avances tecnológicos le permiten la conservación de cadáveres en cualquier actitud o postura, de forma que se parezcan más a organismos vivos que muertos. En ellos se pueden apreciar cuerpos seccionados, que permiten observar los diferentes sistemas del cuerpo humano, órganos, músculos, etc. Los plastinados parecen personajes irreales llenos de vida, más acordes con la sociedad contemporánea, que se aleja progresivamente del cadáver y de la muerte.

Por otro lado, los conocimientos anatómicos del pasado, procedentes de cadáveres, son sustituidos en el siglo XX por imágenes de todo tipo procedentes de un cuerpo vivo, ofreciendo la posibilidad de observar sin violencia el interior de ese cuerpo. Descubrimientos como el microscopio, el microscopio electrónico, la radiografía, la tomografía, la ecografía, la resonancia magnética, la laparoscopia, etc. hacen que ese proceso de transparencia del cuerpo del que se hablaba al principio del capítulo llegue a generar imágenes internas de forma inmediata, permitiendo la observación del interior del cuerpo humano hasta límites insospechados, pudiendo apreciar imágenes de los

13. Von Hagens inventa el procedimiento de la "plastinación" de cadáveres, por el que se reemplazan los fluidos corporales por una materia plástica. Primeramente se reemplaza el agua del cuerpo por acetona fría y a continuación, ésta es sustituida por una solución de sustancia plástica endurecible.

La sustancia plástica fluida se incorpora hasta la última célula por la impregnación forzada al vacío. Mediante la succión continua de la acetona desgasificada del tejido desde una cámara de vacío se consigue que la depresión originada en el preparado se encargue del reabastecimiento de líquido, consiguiendo que los cadáveres conserven la consistencia y el aspecto que tenían estando vivos.

Fig. 58. Radiografía de torax.

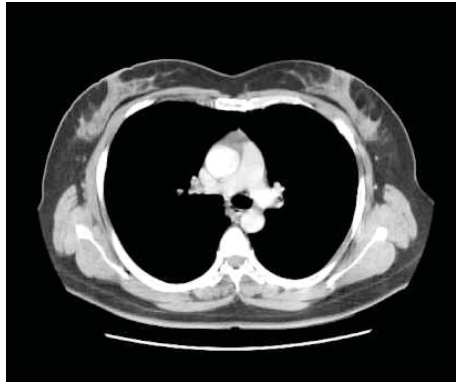


huesos, los órganos, el funcionamiento cerebral, células infectadas, diferentes tejidos, etc., todo ello atravesando la carne de cuerpos vivos sin que éstos resulten dañados.

"El deseo de saber de la medicina se explaya en un deseo de ver: atravesar el interior invisible del cuerpo, registrar sus imágenes, no dejar nada en la sombra (es decir, inaccesible para la mirada), ni agregarle a la realidad nada que provenga de las fantasías o del inconsciente del clínico. Del hombre anatomizado de Vesalio a las nuevas técnicas del diagnóstico médico por imágenes, el tratamiento de la representación del cuerpo sigue el camino de una depuración del imaginario en la imagen misma". (Le Breton, 2008:200)

La historia del cuerpo humano durante los siglos XX y XXI sufre una intervención progresiva de la Medicina y la Informática, y los conocimientos médicos se infiltran en el imaginario colectivo, remodelando el cuerpo completamente, que se convierte en

Fig. 59. TAC (Tomografía axial computarizada) de torax.



un espacio físico casi transparente, sobre todo para los ojos del personal médico. Surge así un nuevo paradigma, fruto de la posibilidad de convertir en datos digitales toda la información corporal, naciendo una nueva anatomía: la anatomía digital.

La imagen tridimensional del cuerpo puede ser reconstruida en su totalidad o en partes, y vuelta a separar, en un proceso sin fin. El proyecto *Visible Human Project* es un ejemplo paradigmático.¹⁴

Cristóbal Pera (2002) señala que la mirada corporal en el siglo XXI es tecnológica, y funciona a modo de prótesis del ojo humano. La anamnesis fruto de la entrevista clínica (oral y/o táctil) entre médico y paciente ha sido sustituida por imágenes digitales obtenidas sin apenas contacto físico entre ambos. "Aparece un cuerpo humano "dócil" (Foucault), digitalizado, un "texto" traducido a datos abstractos, a bits y bytes. Es el tiempo de la anatomía digital". (Pera, 2002:42)

De todo ello se deduce que la Medicina, apoyada por el desarrollo técnico e informático, tiene hoy en día

la responsabilidad de generar la concepción del cuerpo humano que se tiene en la actualidad, transparente, fragmentado y digital.

Esa supremacía médica en la responsabilidad representativa del interior corporal se aleja completamente de ámbitos como la religión o la filosofía, protagonistas en siglos anteriores.

"Si la medicina se ha convertido en la principal guía de lectura del cuerpo y de la enfermedad, es porque la ciencia médica se elabora en el seno de la sociedad y en respuesta a sus preguntas, y no en un universo científico etéreo". (Olivier Faure, citado en *Historia del Cuerpo*. Volumen II, 2005:25)

Estos avances en cuanto a la imagen digital del interior del cuerpo humano vivo no resultan muy significativos en cuanto al corazón se refieren, ya que las representaciones de dicho órgano obtenidas a través de este tipo de imágenes resultan bastante difusas. En las radiografías de torax el corazón es apenas una mancha, y en las tomografías axiales su abstracción es tal que sólo el personal especializado puede interpretarlas. Parece un órgano un tanto esquivo para estos medios, hecho que le aporta un aire misterioso muy acorde con su simbolismo y significados. La imagen médica de este órgano en el siglo XXI pierde mucha belleza, por lo que para la población no especializada perdura la imagen convencional generada a través de los siglos. El dibujo pesa más que su representación real a través de medios electrónicos. El interior del cuerpo humano se hace transparente al conocimiento médico, pero sus representaciones gráficas para la población no especializada mantienen las convenciones adquiridas a través de los siglos.

14. Este proyecto, financiado por la National Library of Medicine de los EE.UU desde 1989, consiste en una gran base de datos en formato informático obtenidos de la congelación de dos cadáveres (masculino y femenino) y su posterior fragmentación en cortes axiales para ser fotografiados. Se pueden ver varios vídeos con las imágenes: <https://www.youtube.com/watch?v=dPPjUtiAGYs>

El arte generado por medio de la ilustración científica a lo largo de los siglos es sustituido por la tecnología en el ámbito médico. El personal informático es el encargado de realizar las representaciones, o de retocar o colorear las imágenes generadas por ordenador, por lo que los artistas se quedan huérfanos de la medicina, aunque no por ello pierden el interés en el interior del cuerpo humano, del que siguen hablando, pero sin la medicina.

Este cuerpo en piezas, fragmentado, resulta ser una representación que va muy acorde con la desintegración de lo permanente, que es una de las ideas más características de la experiencia contemporánea, por lo que ese arte contemporáneo que se independiza de la medicina, sigue partiendo en muchas ocasiones de ese imaginario colectivo generado por las imágenes médicas, como se verá posteriormente, en los capítulos dedicados a las manifestaciones artísticas más recientes.

2.1.8. LA SANGRE, REPRESENTACIÓN ESQUIVA

Si bien durante toda esta primera parte de la investigación se ha hablado fundamentalmente del corazón y de su representación médico-visual a lo largo de los siglos, la representación de la sangre ha sido menos frecuente, debido fundamentalmente al tardío descubrimiento de la circulación sanguínea en el siglo XVII, así como al carácter esquivo que le confiere su naturaleza fluida, y que la obliga a aparecer siempre contenida en los conductos que la protegen, o bien libre de ellos pero ya inerte.

También será importante, hablando de la escasa representación de la sangre a lo largo de la historia médi-

ca, el hecho de la ausencia de color que suponían las xilografías o grabados posteriores, ya que, sin ese poderoso atributo, la sangre pierde gran parte de su identidad.

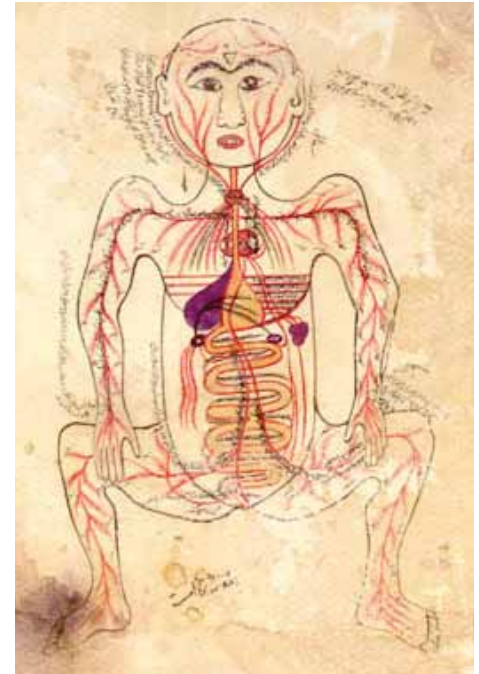
Desde la denominada serie de las cinco figuras, tratada en el capítulo 2.1.2., en la que se incluían ilustraciones muy esquemáticas de las arterias y las venas, apenas aparecen ejemplos visuales posteriores hasta la llegada del siglo XVI.

2.1.8.1. La conquista de la circulación sanguínea

Ignorando los conocimientos médicos egipcios sobre el sistema circulatorio, durante la Antigüedad Clásica (e incluso durante la Edad Media) se pensaba que por las venas y arterias corría el *pneuma*, la vida, aire. Las arterias (*aer*=aire) deben su nombre a que algunos estudiosos, como el anatomista Erasistrato (siglo III a.C.), creían que, dado que en los cadáveres están vacías, por ellas sólo circulaba el aire. Estos conocimientos, puestos por escrito por Galeno en el siglo II, se consideraron como verídicos durante unos doce siglos.

La realidad es que sirven para el tránsito de la sangre oxigenada que bombea el corazón y llega a otras partes del organismo, pero esta afirmación no se realiza hasta 1628, cuando William Harvey (1578-1657) publica *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus* (Un estudio anatómico sobre los movimientos del corazón y la sangre de los animales). En este libro argumenta, utilizando el método científico, la hipótesis de que la sangre era bombeada alrededor del cuerpo por el corazón en un sistema circulatorio. Esta hipótesis se basaba en la observación anatómica llevada a cabo por Harvey a través de

Fig. 60. Ilustración del manuscrito de Al-Nafis describiendo la circulación pulmonar y el sistema digestivo. S. XIV.



numerosas disecciones humanas y vivisecciones animales.

Aunque se suele considerar a Harvey como el descubridor, parece que antes que él ya hubo quien afirmó teorías similares, aunque sin tanta aceptación ni difusión. Como muy bien estudia Barón Fernández (1973) en su *Historia de la circulación de la sangre*, son varios los autores entre los que se debate tan importante descubrimiento, y que se resumen a continuación. Aunque no existen pruebas de si unos conocían las teorías de los otros, lo que está claro es que todos ellos tuvieron la valentía de rechazar las ideas establecidas, casi dogmáticas, impuestas por Galeno en el siglo II d.C.

Una de las primeras figuras destacadas en el estudio de la sangre, y que se ha visto con anterioridad, es el médico árabe **Ibn an-Nafis** (Damasco, 1205 - El Cairo, 1288) que afirmó que la sangre era bombeada por el ventrículo derecho a las arterias y és-

tas la conducían a los pulmones. En estos últimos, las arterias se dividían en vasos cada vez más pequeños que tomaban aire de los pulmones. Desde allí, unos vasos sensiblemente mayores llevaban la sangre al ventrículo izquierdo, desde el cual la sangre era enviada a todo el cuerpo.

Probablemente llegó a este descubrimiento por reflexión pura, ya que la disección estaba prohibida por la ley musulmana. Tal aportación se halla en su obra *Sharh Tashrrih al-Qanun* (Comentario de la anatomía del canon de Avicena).

“El corazón sólo tiene dos ventrículos... y entre éstos no hay absolutamente ninguna abertura. La disección demuestra la falsedad de lo que dijeron, ya que el septo entre estas dos cavidades es de hecho más grueso en esta parte que en ninguna otra. La función de esta sangre (que está en la cavidad derecha) es ascender a los pulmones, mezclarse con el aire de los pulmones, y después pasar a la cavidad izquierda a través de la arteria venosa...” (Ibn Nafis, s. XIII, citado en Barón Fernández, 1971: 10)

Su teoría no fue aceptada por sus contemporáneos, y en occidente no hubo constancia de ella hasta el año 1924, momento en que se encontró un manuscrito suyo en una biblioteca de Berlín. En dicho manuscrito aparecen ilustraciones de la denominada *Serie de las cinco figuras*, de la que se habló anteriormente y en la que aparece una descripción gráfica muy esquemática, que no se corresponde

con el texto, sobre el sistema arterial y venoso del cuerpo humano.

Posteriormente, el aragonés **Miguel Servet** (1509-1553) formuló en Occidente la misma teoría. Quizá pudo conocer la obra de Nafis a través de una traducción, o bien por vía oral, aunque no existe ninguna prueba de ello.

No incluyó el hallazgo en ninguna obra dedicada a la fisiología y sí, en cambio, lo hizo con un texto teológico, por lo que se le consideró un hereje.¹⁵

Al tratarse de un libro de teología, no aparece en él ninguna ilustración, y la descripción es exclusivamente textual.

Dicho libro, impreso en 1553 y cuyo título fue *Christianismi restitutio* constituye el primer documento impreso en el que aparece la descripción de la circulación menor de la sangre. El que un nuevo concepto anatómico y fisiológico se encuentre en un texto teológico es bastante anómalo, y quizá sea esa la explicación de por qué permaneció ignorado por los anatomistas durante casi siglo y medio.

Servet pensaba, siguiendo las fuentes bíblicas, que el alma humana estaba confortablemente instalada en la sangre, y de ahí su interés por averiguar cómo transitaba el líquido vital por el cuerpo humano. Su preocupación teológica por la sangre le llevó a dejar expuesta la circulación pulmonar, rechazando la teoría galénica, vigente hasta entonces, que mantenía que la sangre pasaba

directamente del ventrículo derecho al izquierdo, intentando demostrar que el alma, entendida ésta como el espíritu universal platónico, entra en el cuerpo ya desde la primera inspiración del neonato a través de los pulmones para alojarse en la sangre que, procedente del hígado y vivificada en los pulmones, llega al corazón para distribuirse desde ahí por todo el organismo.

“El espíritu divino está en la sangre y el espíritu divino es, él mismo, la sangre o el espíritu sanguíneo. No se dice que el espíritu divino está principalmente en las paredes del corazón o en el parénquima del hígado o del cerebro, sino en la sangre, como nos enseña Dios mismo en el Génesis, 9; Levítico, 7; y Deuteronomio, 12.

En este punto debemos primero entender la generación sustancial del espíritu vital, que se compone de una sangre muy sutil nutrida por el aire inspirado. El espíritu vital tiene su origen en el ventrículo izquierdo del corazón, y los pulmones contribuyen grandemente a su generación. Es un espíritu tenue, elaborado por la fuerza del calor, de color rojo claro y de vehemente potencia, de suerte que es una especie de vapor claro, de sangre muy pura, conteniendo en sí mismo la sustancia de aire, fuego y agua. Se genera en los pulmones, de una mezcla de aire inspirado, con sangre sutil elaborada, que el ventrículo derecho del corazón transmite al izquierdo. Sin embargo, esta comunicación no se hace a través de la pared media del corazón, como se cree corrientemente, sino que por medio de un magno artificio, la sangre sutil es impulsada hacia delante, desde el ventrículo dere-

15. Miguel Servet fue procesado por hereje por la Inquisición, y aunque consiguió huir a Suiza, allí fue condenado por Calvino, que lo sentenció a morir en la hoguera con un ejemplar manuscrito y otro impreso de su obra “Christianismi restitutio” (La restitución del cristianismo).

Fig. 61. Hombre arterial y venoso. Ilustración del libro *De humani corporis*, de Vesalio. 1543.

cho, por un largo circuito a través de los pulmones. Es elaborada por los pulmones, se convierte en roja clara y es conducida desde la vena arteriosa (arteria pulmonar) a la arteria venosa (venas pulmonares). Después, en la arteria venosa, se mezcla con aire inspirado y, a través de la espiración, se purifica de los vapores fuliginosos. Así, finalmente, la mezcla total, convenientemente preparada por la producción del espíritu vital, es atraída desde el ventrículo izquierdo del corazón por la diástole. Que la comunicación y elaboración se cumplen por esta vía, a través de los pulmones, lo enseñan las diferentes conexiones y comunicaciones de la vena arteriosa con la arteria venosa en los pulmones". (Servet, 1553, citado en Barón Fernández, 1973:85-86)

Al hablar del largo camino hacia el descubrimiento de la circulación sanguínea, no pueden faltar Juan Valverde de Amusco (1525-1587) o Realdo Colombo (1516-1559).

El primero de ellos es considerado como el anatomista español más importante del siglo XVI, y a su vez fue discípulo de Colombo.

Juan de Valverde, que llegó a ser médico personal del Papa Paulo IV en Roma, publica en 1556 su *Historia de la composición del cuerpo humano*, obra que seguía el estilo de la de Vesalio pero escrita en castellano. Tuvo tanto éxito que se reimprimió varias veces y fue traducida al latín, al italiano y al holandés.

Fig. 62. Ilustración del libro *Historia de la composición del cuerpo humano*, de Juan de Valverde. 1556. Sistema arterial del cuerpo humano. Wellcome Library.

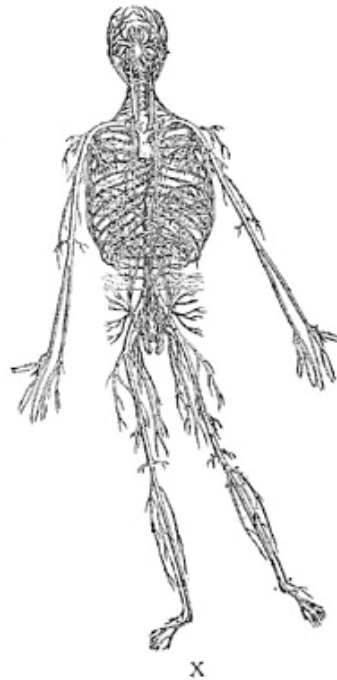


Fig. 63. Ilustración del libro *Historia de la composición del cuerpo humano*, de Juan de Valverde. 1556. Sistema arterial y venoso del cuerpo humano. Wellcome Library.

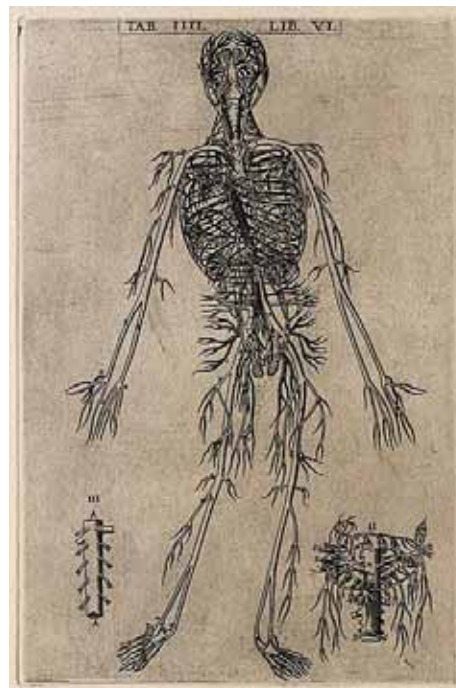
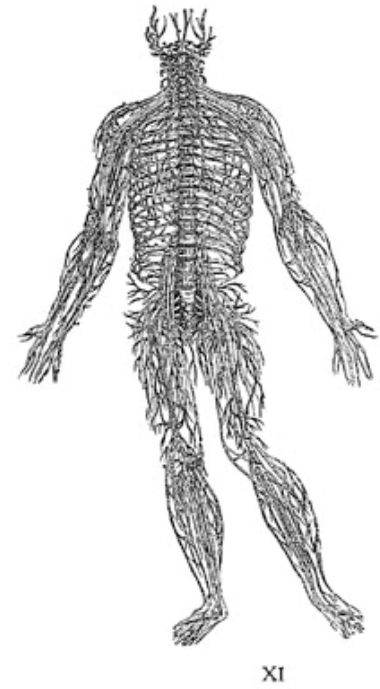


Fig. 64. Ilustración del libro *Historia de la composición del cuerpo humano*, de Juan de Valverde. 1568. Sistema arterial y venoso del cuerpo humano. Sistema vascular del cerebro humano, arteria pulmonar, vena pulmonar y sistema portal de venas. Wellcome Library.



El libro consta de 42 láminas calco-gráficas que siguen el estilo de las de Vesalio, aunque con la novedad de estar realizadas en cobre, por lo que su trazado permite mayor detalle y precisión en las líneas. Sus ilustraciones están atribuidas a Gaspar Becerra y a Pedro de Rubiales, y sus grabados a Nicolas Béatrizet.

Dichas ilustraciones siguen la tipología de las de Vesalio, aunque se encuentran algunas más específicas y detalladas del sistema circulatorio o de ciertas partes del mismo. Vesalio conocía la fisiología y disposición de venas y arterias, pero desconocía la circulación sanguínea.

En este libro Juan de Valverde describe la circulación menor, afirmando que en la arteria venosa (vena pulmonar), mezclada con aire, hay sangre, aunque no puede decir de dónde viene. También presenta una acertada interpretación anatómo-fisiológica del corazón, admitiendo que ha visto cómo se comunican los ventrículos.

Si bien sus descubrimientos sobre la circulación sanguínea, que se consideran unos de los más importantes de toda su obra, quedan registrados por escrito, y los acompaña de varias ilustraciones específicas sobre el sistema arterial y venoso, ninguna de esas ilustraciones hace referencia clara a su descubrimiento sobre la circulación menor.

Por su parte Realdo Colombo, anatomista italiano, discípulo de Vesalio y maestro de Valverde, adquiere importancia porque rectifica muchos conceptos vesalianos y medievales, fruto de sus observaciones disectoras.

En su libro *De re anatómica*, publicado por sus hijos a título póstumo, en el año 1559, figura la descripción de

Fig. 65. Circulación sanguínea según William Harvey. Ilustración de *Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus*, 1628.

la circulación menor, que es similar a la publicada por su discípulo Valverde tres años antes.

"Entre los dos ventrículos existe un septum, aunque casi todos opinan que la sangre del ventrículo derecho tiene un paso fácil al izquierdo. Pero en realidad sigue un curso más largo; la sangre del ventrículo derecho es transportada a través de la vena arteriosa (arteria pulmonar) a los pulmones, donde se hace más sutil. Después, juntamente con aire y, a través de la vena pulmonar, la sangre alcanza el ventrículo izquierdo del corazón. Esto nadie lo ha observado o consignado en escrito alguno. Aunque ello puede ser advertido por cualquiera". (Colombo, 1559. Citado en Barón Fernández, 1973: 110)

Finalmente, el descubrimiento de Harvey destruyó el antiguo modelo de Claudio Galeno que identificaba la sangre venosa (rojo oscuro) y la arterial (más delgada y más brillante), con funciones diferentes. Para Galeno la sangre venosa era producida en el hígado y la arterial en el corazón. Estas *sangres* se dispersaban por el cuerpo y eran consumidas por él. Harvey determinó que el hígado necesitaría producir unos 250 litros de sangre por hora para que el cuerpo funcionara, lo que era algo exagerado, por lo que concluyó que la sangre se va reciclando, formando parte de un circuito continuo.

Aunque sus ideas quedaron reflejadas en el libro *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus*, que publicó en 1628, ya las había expuesto doce años antes, en una clase impartida en el *College of Physicians*, de Londres. Prueba de

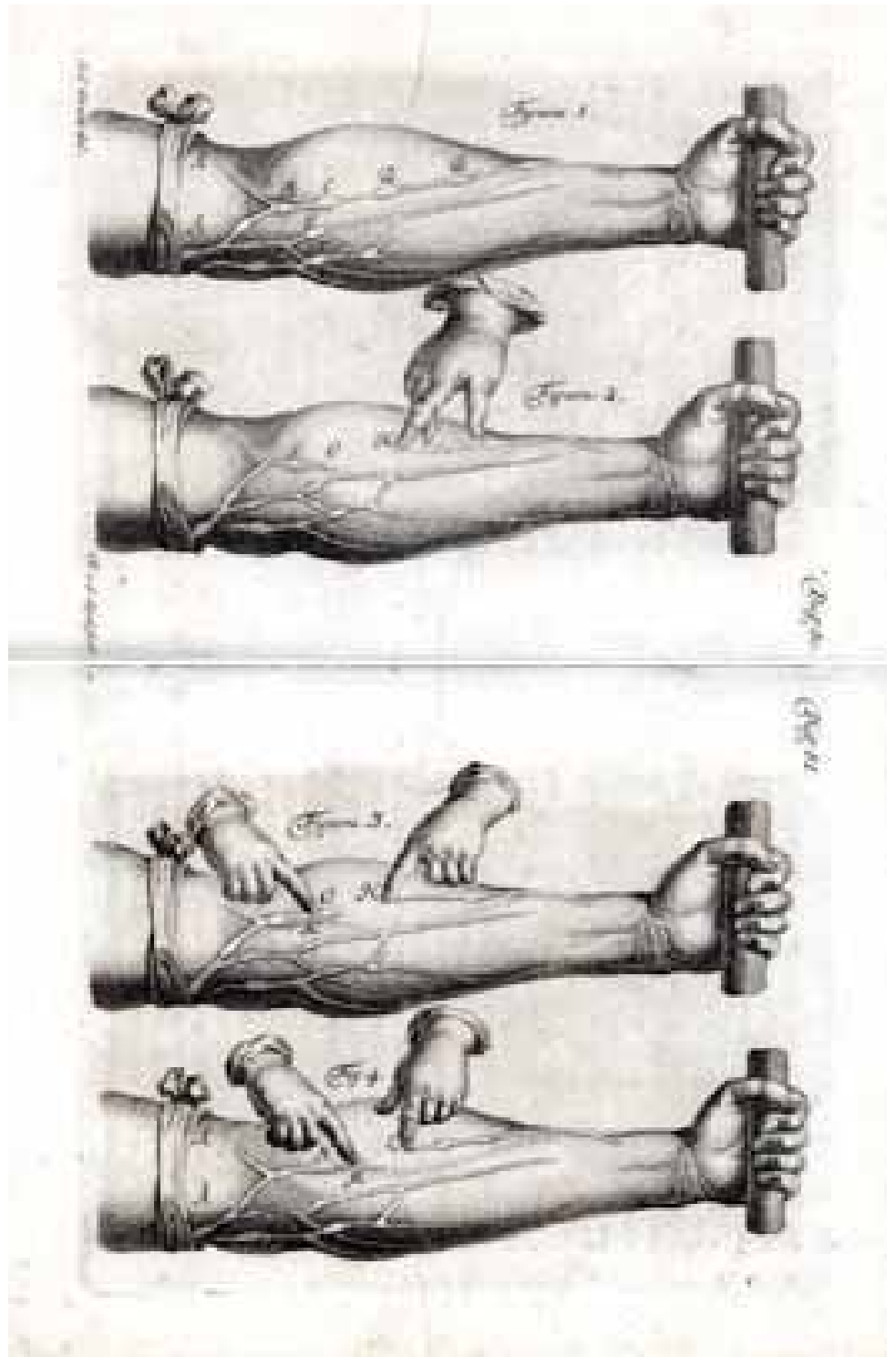
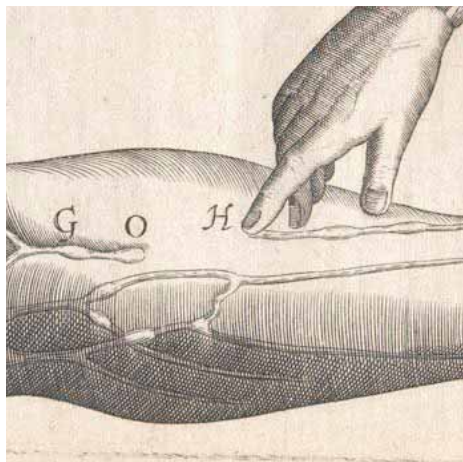


Fig. 66. Circulación sanguínea según William Harvey. Ilustración de *Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus* (detalle), 1628.



ello son las notas manuscritas que se conservan de dicha conferencia, y en las que aparecen afirmaciones como: "La sangre está pasando constantemente a la aorta, a través de los pulmones...". "Existe un tránsito de sangre desde las arterias a las venas". "Está demostrado que el movimiento permanente de la sangre en círculo es determinado por el latido del corazón". (Harvey, 1616, en Barón Fernández, 1973:133).

Pasarían doce años hasta que Harvey publicara sus ideas sobre la circulación. Su obra, conocida como *De motu cordis*, consta tan sólo de 72 páginas y fue escrita en latín. En ella no sólo se exponen sus ideas, sino que también se demuestran, convirtiéndose así en precursor del método experimental. El texto es acompañado de alguna ilustración en la que se muestra cómo ejercer presión sobre determinado vaso sanguíneo para así poder comprobar que forma parte de un sistema continuo.

En la introducción comienza diciendo que conviene expresar lo que con anterioridad han expresado otros sobre el pulso, el corazón y las arterias, respetando lo que confirme la observación y la experimentación y rechazando lo falso. Repasa diferen-

Fig. 67 y 68. Vasos sanguíneos humanos y nervios diseccionados sobre panel de madera y barnizados (detalle). Siglo XVII. Atribuido a W. Harvey.

tes afirmaciones de otros médicos, corroborándolas o desmintiéndolas. Dándose cuenta de las incongruencias existentes, cree necesario investigar la verdad de estos temas, mediante numerosas vivisecciones y autopsias.

Aunque tuvo varios oponentes a su teoría, entre los que destacan Jacobo Primrose y Gaspar Hofmann, Harvey creyó siempre en la sencillez de la verdad, y defendió sus teorías apoyándose en la certeza que le daba la experimentación.

Su método experimental se basaba en numerosas disecciones humanas y vivisecciones animales que realizó durante toda su vida, y que le llevaron a extraer las arterias, venas y nervios de los cuerpos muertos para así estudiarlas mejor. En la actualidad se conservan unas tablas con dichos elementos anatómicos diseccionados y pegados en ellas y, aunque



en su origen no fueran concebidas como obras artísticas sino científicas, hoy constituyen una de las pocas representaciones visuales sanguíneas que se conservan del siglo XVII.

Siguiendo el formato de las ilustraciones de los vasos sanguíneos establecidas por Vesalio, Valverde, etc., aparecen a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX una serie de publicaciones médicas en las que se continúa con ese tipo de representaciones. Pero en el momento en el que se empiezan a colorear las primeras litografías aparecidas en libros, como es el caso del Tratado de Bourguery (1831), del que se ha hablado en el capítulo 2.1.6., se establece como norma dotar de diferentes colores a las arterias y a las venas, con el fin de facilitar la lectura de las mismas en las imágenes que las representan. Si bien es cierto que la sangre venosa y la arterial difieren levemente en su aspecto, ya que la sangre arterial es más viva y brillan-

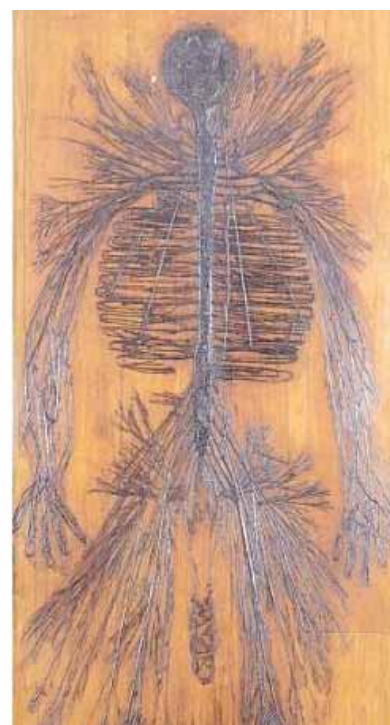


Fig. 69. Vasos sanguíneos humanos y nervios diseccionados sobre panel de madera y barnizados (detalle). Siglo XVII. Atribuido a W. Harvey.



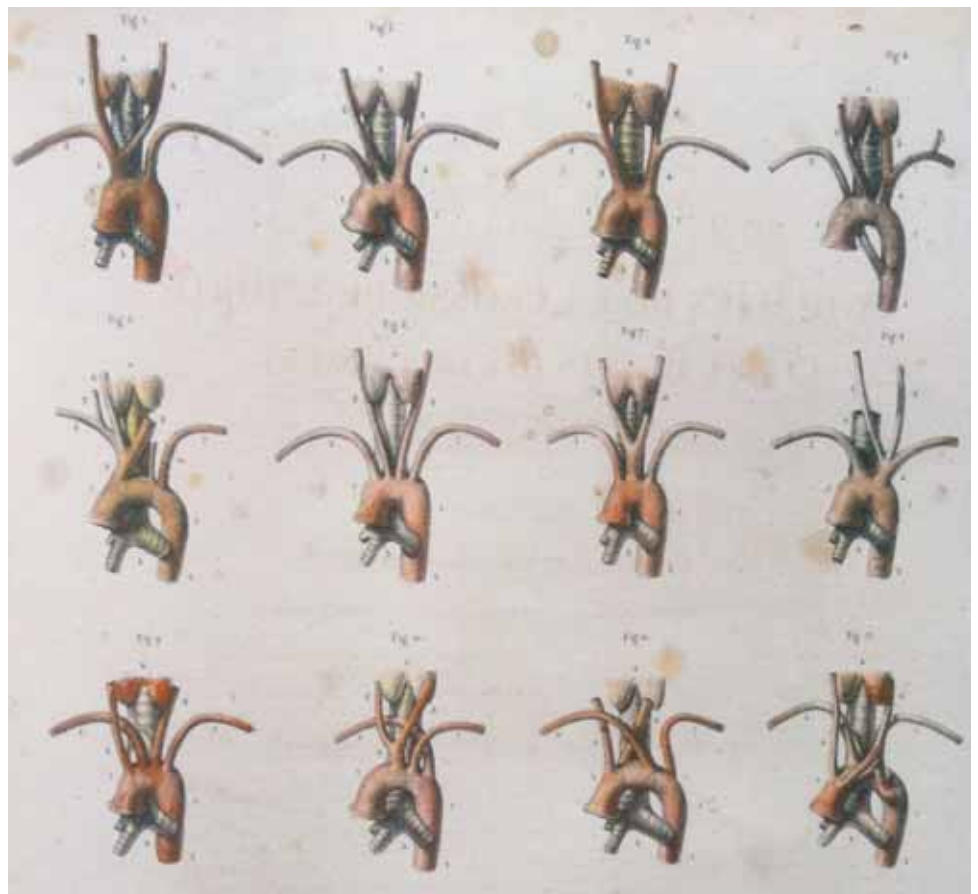
Fig. 70. Anomalía del cruce de la aorta y de las arterias que nacen aquí. Detalle de la lámina 33 del tomo IV del libro *Traite complet de l'anatomie de l'homme* (Tratado completo de anatomía humana). J.M. Bourgery et N.H. Jacob, publicado en París, 1831-54. Perteneciente a una edición facsímil de 2005 (Ed.Ergon).

del tiempo, a través de cuya blanquecina piel aparecían las venas con un tono azulado. Por otro lado, la sangre de ciertos animales, como los moluscos o los artrópodos, contiene una sustancia compuesta por cobre, lo que dota de un color azul oscuro a su sangre.

Así pues, no es de extrañar que las primeras ilustraciones médicas coloreadas optaran por ese color a la hora de representar las venas, quedando así establecido hasta la actualidad, pasando de ser una re-

presentación simbólica clasista a una convención médica generalizada.

Prueba de ese afán enciclopedista del que se habló en el capítulo 2.1.6. y de la inclusión del color azul para describir visualmente las venas son las láminas calcográficas iluminadas posteriormente del *Tratado* de Bourgery, repletas de pequeños detalles patológicos, cuyo fin era ampliar el conocimiento científico hasta los límites que la época permitiera. Un buen ejemplo de todo ello lo constituye una lámina compuesta por



te, el color azul asignado a las venas resulta estar bastante alejado de la realidad y por lo tanto ser arbitrario. Sin embargo, tal arbitrariedad ha quedado establecida en el mundo de la representación sanguínea como una convención más.

De todos los colores posibles para representar los vasos sanguíneos el escogido fue el azul, probablemente porque, después del rojo, quizá era el menos extraño para calificar dicha sustancia. Por un lado la expresión *sangre azul*, utilizada internacionalmente, sobre todo en Occidente, estaba presente en muchas lenguas para designar a personas pertenecientes a familias nobles, reales o aristocráticas. El origen se debe a la palidez propia de personas no expuestas al sol ni a las inclemencias

cuarenta representaciones diferentes de las posibles anomalías estructurales que puede presentar la aorta en su llegada al corazón, en el arco aórtico.

2.1.8.2. Representación pulsátil y transfusiones

Aunque la representación gráfica de la sangre haya sido algo dificultoso o poco existente hasta el siglo XVII ó XVIII, durante más de 2000 años el pulso había sido objeto de gran interés para médicos europeos, hecho que reflejan los siete tratados sobre el pulso que escribió Galeno.

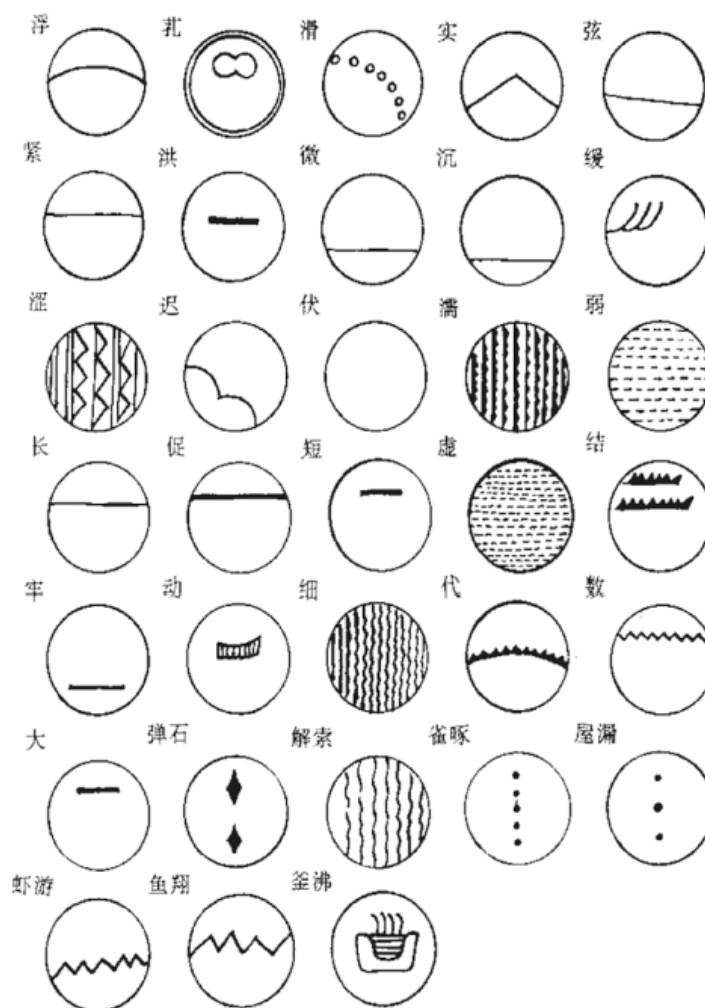
No se puede dudar de las conexiones existentes entre pulso y vida, apreciadas no sólo en Europa sino en todas las culturas, pero entre todas ellas hay que destacar la China. Los viajeros europeos del siglo XVII que se adentran en ese país quedan fascinados por las proezas médicas de esa civilización, sobre todo por las observaciones que hacen del pulso (que allí denominan *Mo*), tan importantes para sus diagnósticos, tan diferentes a las occidentales y que Shigehisa Kuriyama (2005) analiza centrándose en las distintas perspectivas médicas existentes en las culturas griega y china, fruto de sensibilidades y estilos perceptivos divergentes que hacen mirar el cuerpo de formas muy distantes.

Hablando de la representación de la sangre merece la pena volver la mirada hacia esa cultura, en concreto hacia la Medicina Tradicional China porque, a diferencia de Europa, cuenta con imágenes de la misma desde el siglo XIII, que difieren totalmente de la concepción occidental y que demuestran, como bien defiende Kuriyama, que los relatos del cuerpo en las distintas tradiciones parecen describir mundos diferentes.

Así, resulta sorprendente apreciar la representación de la sangre que el médico Shi Fa realiza en su libro *Chabing Zhinan* (Guía para el examen de las enfermedades), redactado en 1241. En esta obra representa 33 clases de pulso diferentes, con la forma de gráficos en el interior de un círculo esquematizando la sección transversal de una arteria.

La descripción se basa en otra obra del siglo III, considerada como la más influyente en el diagnóstico por el

Fig. 71. Representación de la patología de los pulsos en el *Chabing Zhinan* (Guía para el examen de las enfermedades), de Shi Fa. 1241.



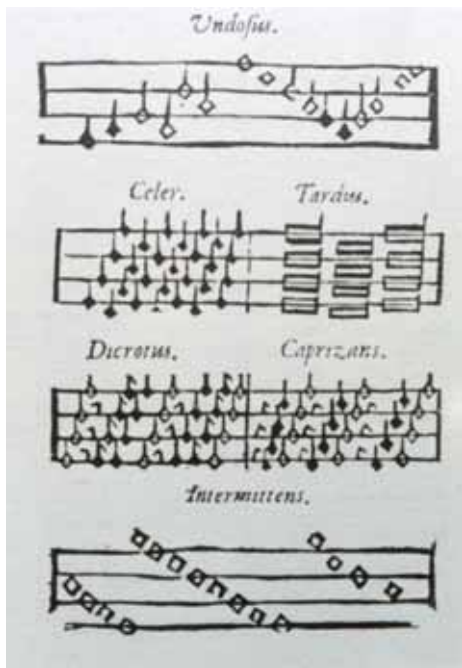
pulso para la Medicina Tradicional China, titulada *Maijing*¹⁶ (El clásico del pulso) y escrita por Wang Shuhe (180-270). En ella se describen 24 variantes principales del pulso (flotante, hueco, tenso, hundido, áspero, etc.) pero solo de manera escrita.

Los gráficos de *Chabing Zhinan* se consideran las primeras representaciones visuales del pulso, y fueron muy imitadas en diferentes obras médicas chinas de siglos posteriores.

Volviendo al contexto europeo, y continuando con la representación gráfica de la sangre, habría que hablar de otra vía de investigación diferente a la proporcionada por el microscopio: la escucha del ritmo del pulso. Aunque de forma muy diferente a los gráficos chinos que se acaban de ver, esta disciplina también generó imágenes.

16. La obra "Maijing" fue escrita en China a partir del estudio de textos anteriores, y se convirtió en un texto básico para la enseñanza de la medicina hasta el siglo XVII. Su influencia trascendió las fronteras de China, llegando a aparecer referencias suyas en el "Canon de Medicina" de Avicena.

Fig. 73. Ilustración de *Monochordon symbolico-biomanticum*, de Samuel Hafenreffer. 1640.



Su aproximación conceptual a la medida del pulso se considera pionera y revolucionaria. En *Ars Sphygmica*, libro publicado en 1540 (sólo se conservan copias de 1555), describe cinco tipos de pulso y la influencia que ejercen en él la temperatura corporal o el sistema nervioso. Esta obra, que contiene probablemente la primera representación gráfica del pulso europea, fue uno de los libros que utilizó Willian Harvey para sus investigaciones.

En 1769 François Marquet realizó una interpretación todavía más elaborada en la que establecía la correspon-

*Exemple
du Poulx naturel regle*

A handwritten musical score on aged paper. The title is written in a cursive hand. The score consists of six staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The handwriting is elegant and characteristic of 18th-century musical notation.

dencia entre el latido de un corazón saludable y los compases de un minué. Antes de la invención del esfigmógrafo (dispositivo mecánico que apoyado sobre una arteria registra el pulso), “en la mitad del siglo XIX, las transcripciones favoritas eran musicales”, asegura Shigehisa Kuriyama en *La expresividad del cuerpo* (2005).

Aunque hasta la aparición de la obra de Struthius no existan representaciones visuales del pulso relacionándolo con la música, su importancia quedaba clara en diversos escritos anteriores, de Galeno, Herófilo o uno de Avicena en el que se puede leer que el pulso es de naturaleza musical:

"Aprender estas relaciones es difícil: serán percibidas sólo por alguien acostumbrado al método del ritmo y la armonía de los modos, y por quien posea también un conocimiento de la ciencia de la música". (Avicena, s. XI, citado en Kuriyama, 2005: 87)

Fig. 76. Ilustración de *Essai sur le pouls par rapport aux affections des principaux organes*. Henri Fouquet. 1767.

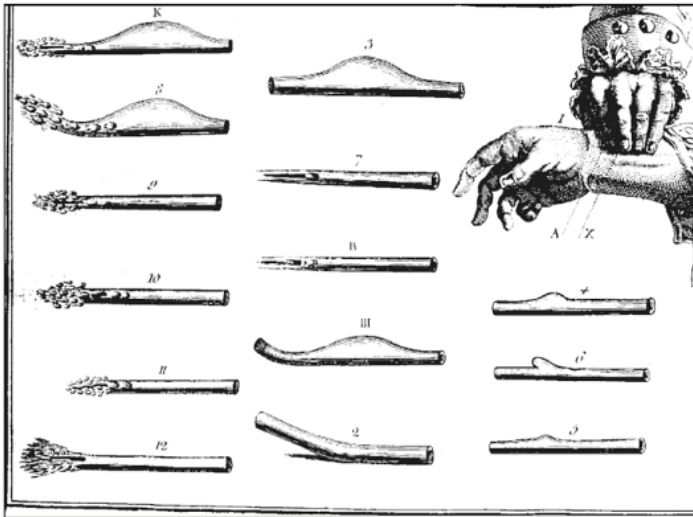


Fig. 77. Ilustración de una transfusión de sangre de cordero a humano, según M. Purmann. 1705. Wellcome Library.



Por lo tanto, las primeras versiones visuales del pulso en la Europa Moderna eran muy diferentes a las representaciones de los Mo chinos, instaurados a partir de los gráficos de *Shi Fa* y que se realizaron sin relacionar el ritmo circulatorio con otra cosa que no fuera él mismo. Habría que esperar hasta el siglo XVIII para apreciar unas representaciones gráficas europeas del pulso de forma independiente, sin relacionarlas con notas musicales. Dichas imágenes aparecen en la obra del médico Henri Fouquet (1727-1806) titulada *Essai sur le pouls par rapport aux affections des principaux organes*, en la que analiza las variantes del pulso en función de las diversas afecciones, representando gráficamente esas afecciones: pulso pectoral, estomacal, hepático, etc., mediante la representación de fragmentos de arteria vistos aisladamente y desde fuera.

Siguiendo con la representación gráfica de la sangre a través del tiempo, la historia continúa. En el siglo XVII aparecen las primeras transfusiones sanguíneas, que primero se llevaron a cabo entre animales, más tarde entre animales y seres humanos y finalmente entre seres humanos. La primera en publicarse será la llevada a cabo por Jean Baptiste Denis en el año 1667. Estos primeros intentos resultarán fallidos y peligrosos, por lo que la transfusión sufre un paulatino abandono hasta el siglo XIX.

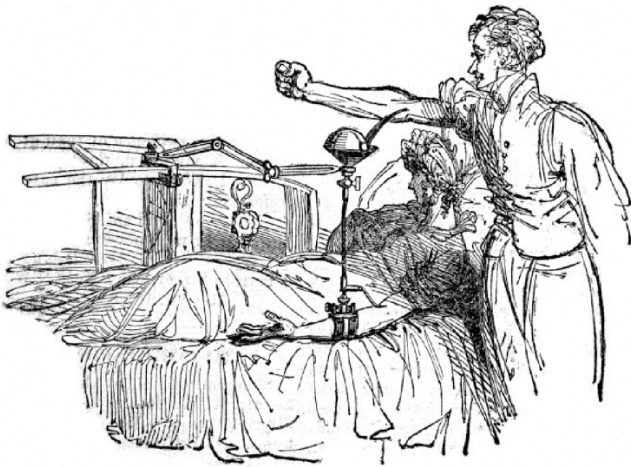
Será James Blundell a quien se le atribuya la primera transfusión con sangre humana en 1818, y con resultados positivos. Sobre todo se las realizaba a mujeres con hemorragias postparto.

Desde los inicios de la transfusión, la coagulación de la sangre representó un gran problema, pero no se conseguirá atajar hasta 1915, año en que Richard Lewisohn formula la proporción adecuada de citrato de sodio como anticoagulante sanguíneo.

Así mismo, el descubrimiento de los grupos sanguíneos, llevado a cabo por Karl Landsteiner (1868-1943) en 1901, la investigación sobre la conservación de la sangre, la aparición de los primeros bancos de sangre, etc., serán hitos importantes que influirán en nuestra percepción actual de este elemento, que va perdiendo misterio a favor de la objetividad médica.

Acompañando a varios artículos o investigaciones sobre la transfusión sanguínea aparecen varias ilustraciones des-

Fig. 78. Ilustración del artículo *Observations on transfusion of blood*, del Dr. Blundell (13 de junio de 1829) publicado en *The Lancet*.



criptivas sobre como llevar a cabo dichos procedimientos, en forma de grabados en blanco y negro.

Durante el siglo XVIII centrándose en al transfusión entre animales y humanos y a partir del siglo XIX, en la transfusión con sangre humana. En 1829 surge el primer artículo hablando de una vida humana salvada por la transfusión, e irá acompañado de una ilustración.

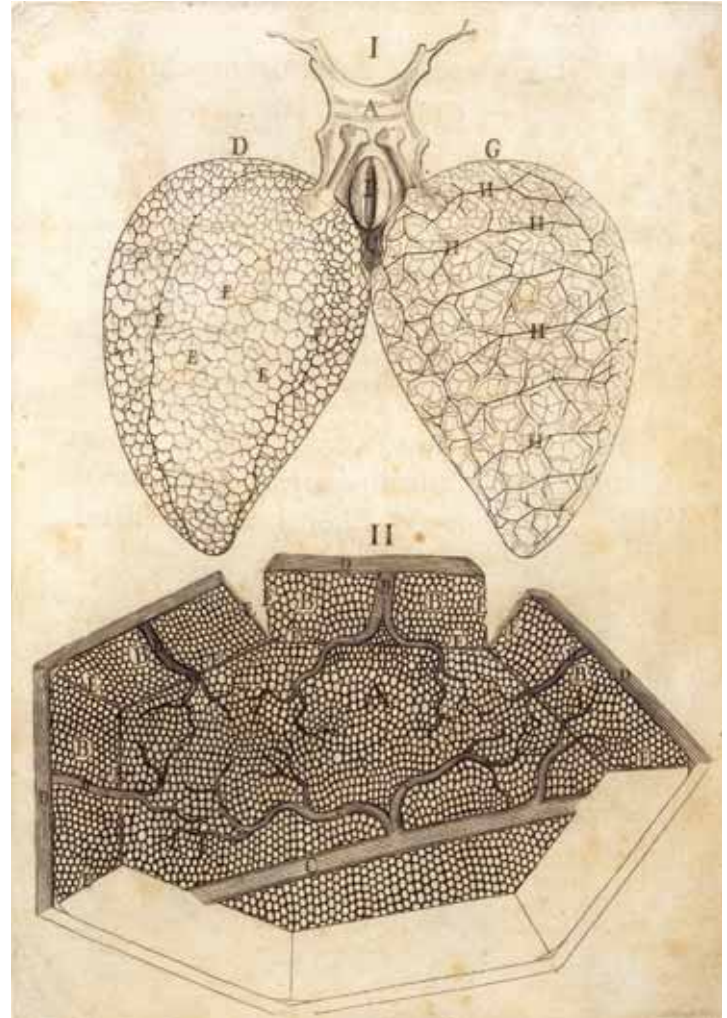
2.1.8.3. Sangre microscópica

Tras la muerte de Harvey, ya en el siglo XVIII, se suceden diversos descubrimientos referidos a la composición de la sangre, favorecidos fundamentalmente por la aparición y desarrollo del microscopio, que transformará para siempre la representación gráfica sanguínea. Hematites, plaquetas y leucocitos comienzan a aparecer en los estudios médicos, así como la constancia de la presencia de hierro, etc.

En las primeras décadas del siglo XVII se llevaron a cabo los primeros experimentos con lentes, siendo difícil atribuirle a alguien concreto la invención del microscopio, ya que varias personas diferentes estaban experimentando simultáneamente con aparatos similares. Primero se experimentó sólo con una lente y luego mediante un sistema de combinación de varias lentes, que permitía conseguir aumentos mayores.

El funcionamiento este tipo de microscopio, que se denomina microscopio óptico y que fue usado desde 1660, se basa en hacer pasar un haz de luz a través de las lentes,

Fig. 79. Capilares vistos por Malpighi en 1661 y observados a través de un microscopio. Wellcome Library. Parte superior: pulmones de rana con tráquea. Parte inferior: vista aumentada de un alveolo del pulmón de una rana.



para iluminar lo que se esté observando. La resolución fue mejorando a lo largo del tiempo, gracias a la mejora de la calidad de las lentes y de los propios aparatos, llegando a 2500 aumentos.

Pero el invento de la microscopía es casi 250 años anterior al de la fotografía y, por tanto, durante dos siglos y medio, los investigadores no contaron con un medio fiel de transmitir sus descubrimientos que no fuera la palabra escrita o, en determinados casos, sus ilustraciones. El primer libro divulgativo de la historia acompañado de imágenes microscópicas fue *Micrographia*, publicado por Robert Hooke en 1665, aunque en él no aparece ninguna imagen de la sangre. Sin embargo, sí habrá otros investigadores

Fig. 80. Células de la sangre de salmón. Descripción más antigua de células con sus núcleos. Anton van Leeuwenhoek. 1719.



Fig. 81. Descripción de vasos sanguíneos en la cola de una anguila. Leeuwenhoek, 1686. Redibujado por Adams en *Micrographia Illustrata* (1ª ed.). Londres, 1747.



Fig. 82. Inyecciones vasculares. Frederik Ruysch (*Epistola anatomica, problematica quarta*. Amstelodami, 1737). Proporciona gran detalle de los capilares.

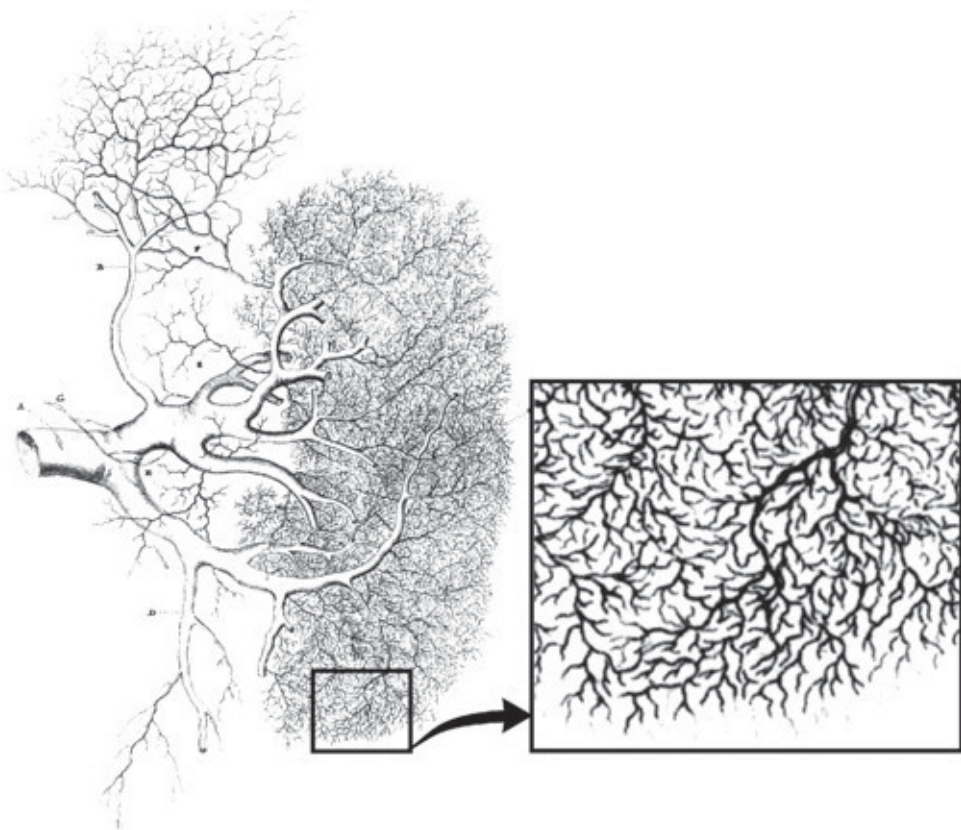
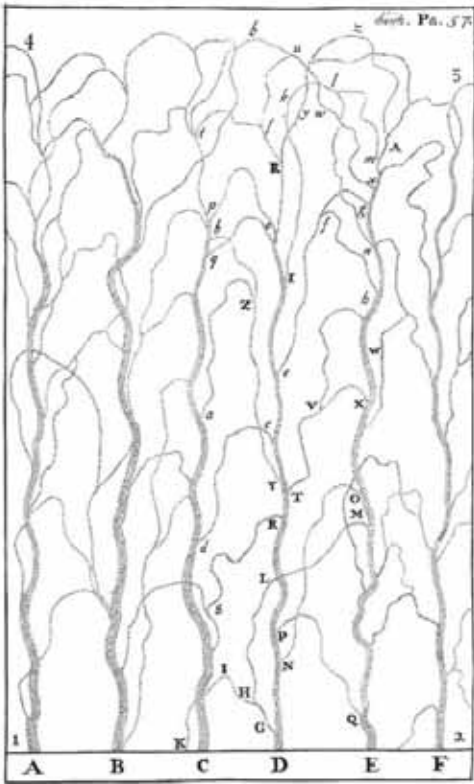


Fig. 83. Ilustración de una de las obras de Ruysch, en *Thesaurus Anatomicus*, 1701.



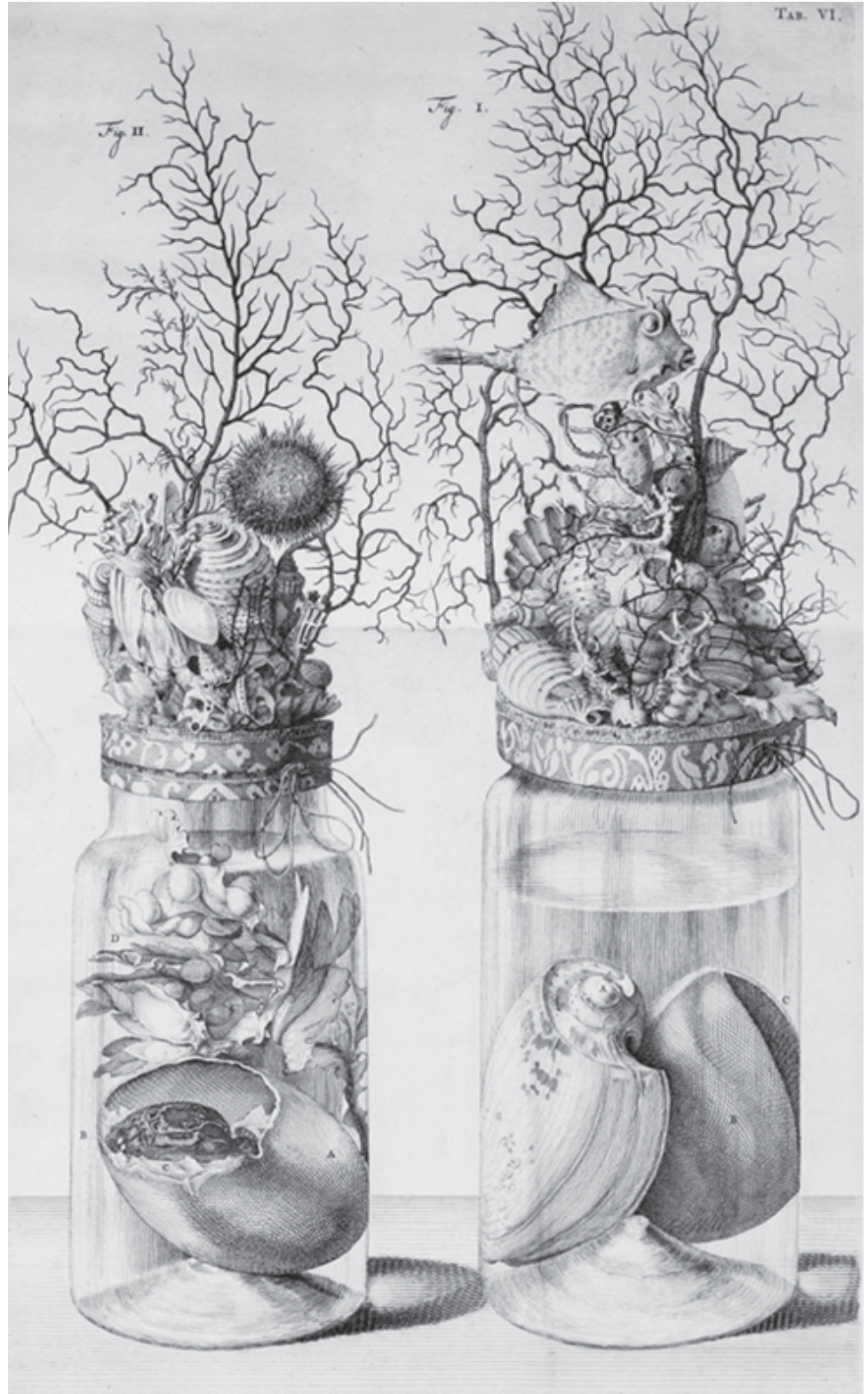
que trabajen con ella, llegando a proporcionar las primeras imágenes microscópicas de dicho elemento, y que se verán a continuación.

Con algún que otro error, Harvey había demostrado por primera vez la circulación mayor, pero faltaba encontrar cómo llegaba la sangre de las arterias a la venas. Una solución que aportará el fisiólogo italiano **Marcelo Malpighi** (1628-1694) quien, en 1660, comprobará a través del microscopio, entonces todavía rudimentario, que las arterias y venas se comunican de forma directa a través de los capilares. Siguiendo el método experimental de Harvey, realizó sus estudios observando los pulmones de la rana, así como de otros animales. Publicó sus investigaciones en 1661, bajo el título de *De pulmonibus observationes anatomicae*.

Malpighi mostraba aptitudes para el dibujo, y solía reproducir lo que veía a través del microscopio, por lo que a él le debemos las primeras representaciones gráficas de las células sanguíneas y de los capilares.

Observó ciertos corpúsculos en la sangre, creyendo que eran de grasa, pero todavía no llegó a definirlos o identificarlos como glóbulos rojos.

Fig. 84. Ilustración de una de las obras de Ruysch, en *Thesaurus Anatomicus*, 1701. Grabado de Cornelis Huyberts.



Otras de las primeras representaciones gráficas de los capilares vistos a través del microscopio se las debemos a **Anton van Leeuwenhoek** (1632-1723). Aunque no era médico, sí fue un gran observador con mucho interés por la óptica, lo que le llevó a construir sus propios microscopios, llegando a conseguir aumentos de hasta casi 300 diámetros.

Estudió con mucho detalle, en humanos y en animales, los glóbulos rojos de la sangre, y en 1688 logró la visión de la circulación capilar y el paso de los corpúsculos sanguíneos a través de esos diminutos conductos. Como Malpighi, dejó numerosos dibujos, algunos hechos por él sin mucha destreza, y otros encargados a artistas anónimos con los que colaboraba. Sus trabajos se consideraron de tal importancia que fueron sacados a la luz por la *Royal Society*.

Siguiendo con la representación gráfica de la sangre no se puede olvidar a **Frederik Ruysch** (1638-1731). Fue un botánico y anatomista neerlandés, famoso sobre todo por sus avances en la preservación anatómica de cadáveres y la creación de escenas que incorporaban partes de cuerpos humanos muertos. Conseguía dotar a los cadáveres de un aspecto vivo mediante la inyección de cera coloreada y líquida en los vasos sanguíneos, a través de una fórmula secreta que nunca reveló.

Llegó a reunir en su gabinete de curiosidades una de las colecciones anatómicas más importantes de Europa, que era visitada por médicos, filósofos, miembros de la aristocracia e incluso de la realeza. Algunas de

sus piezas fueron captadas con mucho detalle por el grabador Cornelis Huyberts (1669-1712), y estos grabados fueron incluidos en varias primeras ediciones de obras del siglo XVIII. La más famosa de ellas fue *Thesaurus Anatomicus*, de 1701. Dicho libro es muy peculiar, ya que, a través de las ilustraciones, se puede contemplar el extraño arte de Ruysch, que une lo anatómico con lo artístico, en una mezcla macabra muy singular para su época.

Fue muy bien considerado como médico, llegando a ser incluso el *praelector* del gremio de cirujanos.¹⁷ Él se consideraba muy científico, declarando que sus obras no pretendían otra cosa que mostrar la magnificencia de la naturaleza. Sin embargo, sus intervenciones escenográficas le sitúan, por su aspecto un tanto grotesco, en el límite con el arte, como le sucede a Fragonard o Von Hagens.

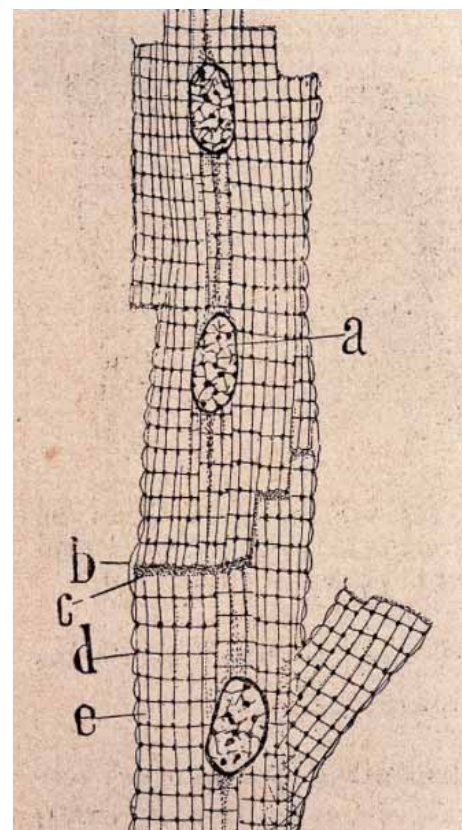
En este caso, las ilustraciones pueden considerarse, aunque partiendo de una base científica, como *vanitas*, como imágenes de memento mori, combinando vasos sanguíneos con flores, ramas, animales, etc., en una mezcla estrambótica que resulta ser la primera representación gráfica de la sangre o de los vasos sanguíneos con una intención que va más allá de lo estrictamente médico.

Siguiendo con la historia de las representaciones sanguíneas microscópicas hay que señalar el avance tecnológico que sufre el microscopio óptico, y que generará distintos tipos de imágenes según el procedimiento empleado para su obtención (existen microscopios ópticos de luz ultravioleta, de campo oscuro, de contraste de fase, de polarización, de campo claro, etc.).

Fig. 85. Dibujo del libro *Manual de Histología Normal*. 1888. Santiago Ramón y Cajal. Fibras musculares del corazón de la vaca teñidas por el cloruro de oro.

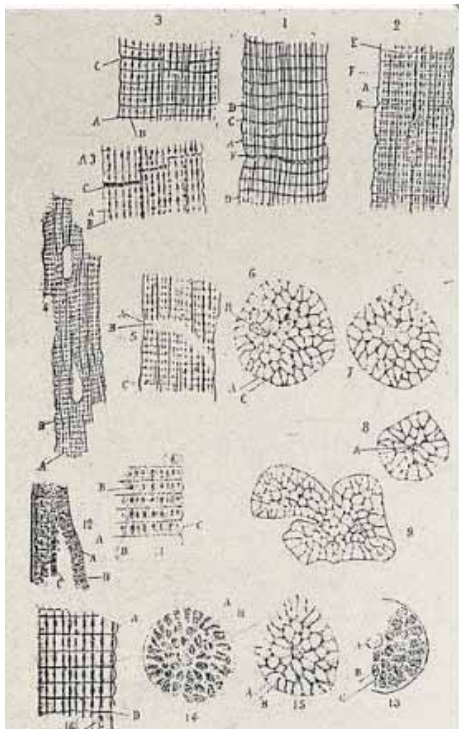
También será importante, en ese avance de las imágenes, la mejora de los métodos de tinción intracelular que permitan un mayor contraste en las histologías, y que se convertirán en pioneras a la hora de manipular o colorear las muestras obtenidas para su mejor comprensión.

El máximo exponente en el dibujo microscópico fue Ramón y Cajal (1852-1934), un médico con vocación de artista que no pudo estudiar Bellas Artes y se dedicó toda su vida a realizar dibujos de gran calidad de lo que observaba a través de su microscopio. Su gran pulsión visual hizo que empezara a añadir en sus experimentos ciertas tinciones que transforma-



17. Fue Instructor Jefe de las Matronas de Amsterdam, médico forense de las Cortes de Amsterdam, Miembro de la Royal Society en 1715, etc. Su yerno Jurriaen Pool pinta su retrato para el Gremio de abogados en 1683, y que se menciona en el apartado 2.1.5.

Fig. 86. Lámina y explicación que acompañan el estudio de la textura de la fibra muscular del corazón, en el libro *Manual de Histología Normal*. 1888. Santiago Ramón y Cajal.



ban el color de las células observadas para conseguir una imagen de las mismas más estética y poderosa, revolucionando así el mundo de los análisis clínicos.

La gran calidad no sólo científica, sino también artística, de los dibujos de Ramón y Cajal, así como su gran visión esteticista, han tenido y siguen teniendo una enorme influencia en el mundo científico y artístico contemporáneo.

Aunque su investigación se centró fundamentalmente en las estructuras neuronales, entre sus numerosos

dibujos se encuentran los publicados en 1888 en el libro *Manual de Histología Normal*.

En dicha obra aparecen numerosos dibujos centrados en la estructura del miocardio, membrana que envuelve el corazón y que está compuesta por infinidad de capilares.

Estos dibujos no se refieren expresamente a la sangre, sino a la composición de la fibra muscular del corazón. Sin embargo, debido a la obtención de los mismos a través de la visión del microscopio, se han incluido en este capítulo.

El avance en el desarrollo del microscopio fue imparable y, si bien la cámara fotográfica fue inventada en 1816 por Joseph Nicéphore Niépce, hasta 1837 no se consigue adaptar una cámara a un microscopio. Fueron varias personas las que lo consiguieron, casi simultáneamente, en diferentes lugares, como Fox Talbot, Alfred François Donné, Wilson Bentley, etc. Si bien cada uno de ellos investigó con tallos vegetales, bacterias (mediante daguerrotipos) o cristales de nieve respectivamente, en 1870 Joseph Janvier Woodward (1833-1884), médico cirujano de la Armada

Fig. 87. Fotomicrografía de células de sangre de paloma. 1871. Joseph Janvier Woodward, en su libro *Report to the Surgeon General of the United States Army on an improved Method of Photographing Histological Preparations by Sunlight*.

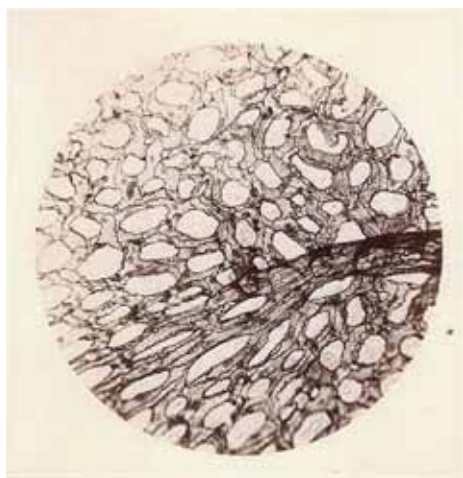


Estadounidense, consigue una técnica para fotografiar sus muestras anatómicas vistas a través del microscopio. Con el desarrollo de su técnica, llevada a cabo con un aparato que utilizaba la luz solar para iluminar la muestra a observar, empezó a utilizarse la fotografía microscópica como prueba forense en algunos juicios. En 1871 publicó un libro que iría acompañado de sus fotografías oscópicas, *Report to the Surgeon General*

of the United States Army on an improved Method of Photographing Histological Preparations by Sunlight. En dicho libro aparecen algunas las primeras fotografías de capilares y células de la sangre captadas a través del microscopio, utilizando anilinas para mejorar el contraste de las imágenes.

Este hecho marca un hito importante en la historia de la representación de la sangre, ya que, en el momento en el que una muestra microscópica puede ser captada por una cámara fotográfica se termina la representación manual y subjetiva de la sangre o de otras sustancias observadas a través del microscopio. Los dibujos desaparecen entonces de este

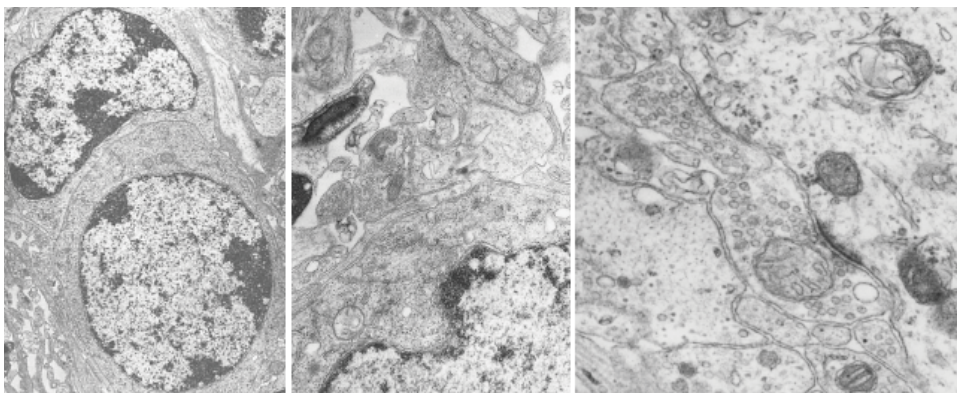
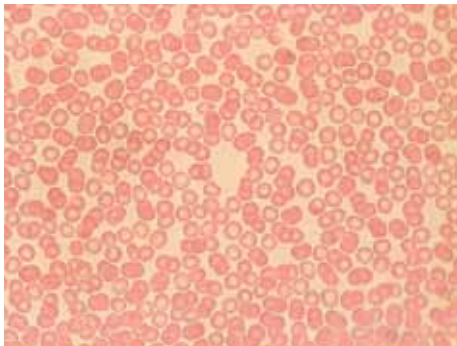
Fig. 88. Fotomicrografía de pequeñas arterias y capilares del pulmón de una rana.1871. Joseph Janvier Woodward, en su libro *Report to the Surgeon General of the United States Army on an improved Method of Photographing Histological Preparations by Sunlight*.



campo de investigación, que queda protagonizado por imágenes fotográficas en principio objetivas, y que transformarán de nuevo nuestra visión de la sangre.

Entre 1925 y 1930 apareció en la escena de la fotografía microscópica un aparato que revolucionaría esta disciplina para siempre: el microscopio electrónico, diseñado por Ernst Ruska y Max Knoll. La gran novedad es que utiliza electrones en lugar de fotones o luz visible para formar imágenes de objetos diminutos, permitiendo alcanzar ampliaciones hasta 5100 veces más potentes que los mejores microscopios ópticos, debido a que la longitud de onda de los electrones es mucho menor que la de los fotones "visibles". Los haces de electrones chocan contra el objeto que se desea observar y posteriormente impactan contra una película

Fig. 89. Muestra de sangre observada bajo el microscopio óptico.



de fotografía, que queda impresionada. Lo que se observa con el microscopio electrónico no es una muestra, sino una fotografía que se saca de esa muestra, pudiendo conseguirse hasta 500.000 aumentos.

Existen dos tipos básicos de microscopios electrónicos, que fueron inventados casi al mismo tiempo pero que tienen diferentes usos; el de transmisión y el de barrido. El *microscopio electrónico de transmisión* (MET) proyecta electrones a través de una fina capa de tejido o material a observar, produciendo una imagen en dos dimensiones sobre una pantalla fosforescente. El *microscopio electrónico de barrido* (MEB) produce una imagen que da la impresión de ser en tres dimensiones. Este microscopio utiliza dos o tres puntos de la muestra donde llegan los electrones que escanean la superficie de

Fig. 90. Muestra de sangre con plaquetas, observada a través de un microscopio óptico.

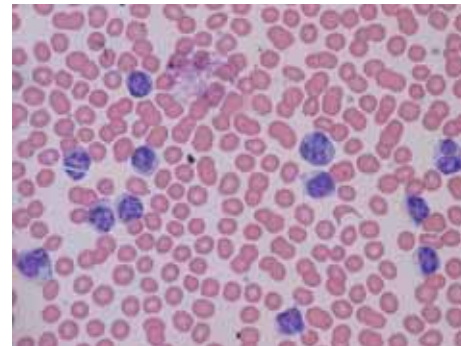


Fig. 91. Imágenes tomadas en un Microscopio Electrónico de Transmisión (MET).

la muestra a observar y salen de esa muestra como electrones secundarios, siendo detectados por un sensor. La imagen se produce como la muestra entera, a diferencia del MET, donde la imagen corresponde sólo a los electrones transmitidos.

Los microscopios electrónicos producen imágenes sin ninguna clase de información de color, puesto que éste es una propiedad de la luz y no hay una forma posible de reproducir este fenómeno mediante los electrones. Sin embargo, es posible colorear las imágenes posteriormente, aplicando técnicas de retoque digital a través del ordenador. Este hecho es importante al hablar de la representación de la sangre actualmente, ya que, si bien se entiende que las imágenes obtenidas con un microscopio electrónico de barrido son totalmente reales, se suele olvidar que

Fig. 92. Muestra de células de sangre vistas a través del Microscopio Electrónico de Barrido (MEB) sin colorear. Se aprecian leucocitos.

Fig. 93. Glóbulos rojos de la sangre amplificados unas 2000 veces, vistos a través de un Microscopio Electrónico de Barrido (MEB) y coloreados posteriormente.

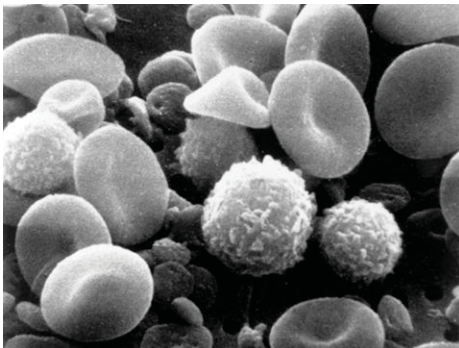
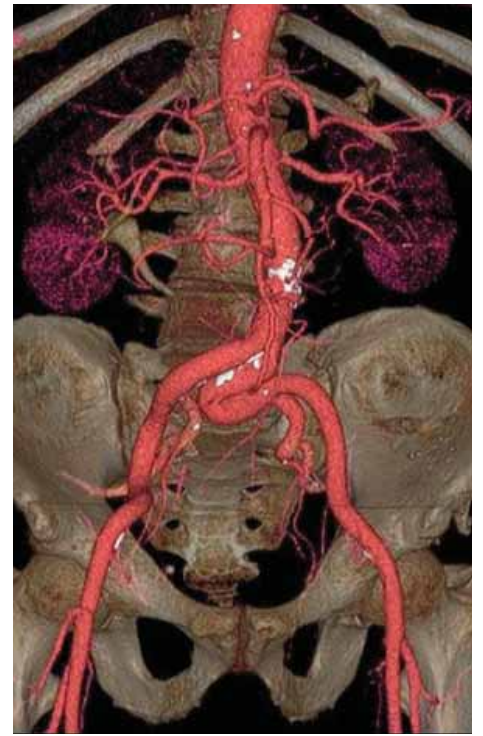


Fig. 94. Malaria dentro de glóbulos rojos de la sangre, vistos a través de un Microscopio Electrónico de Barrido (MEB). Lennart Nilsson.

Fig. 95. Arco de la aorta en un niño. Fotografía tomada con un endoscopio. Lennart Nilsson.



Fig. 96. Interior del cuerpo humano captado con un escáner GE de última generación.



el componente cromático, esencial para apreciar y comprender la imagen, no deja de ser una aportación posterior que, aunque consensuada por la comunidad científica, sigue siendo subjetiva, y añadida casi siempre por una persona ajena al mundo artístico, más preocupada por la finalidad didáctica de la imagen que de sus cualidades estéticas.

Pero esto resulta ser una paradoja, ya que ese personal médico o informático encargado de retocar esas imágenes, vive inmerso en un mundo plagado de referencias visuales de

las que no es posible escapar, por lo que ese personal, probablemente sin saberlo, ha recibido una educación visual muy superior a la de cualquier artista plástico de siglos anteriores. Es decir que, aunque con una finalidad muy alejada de lo artístico, esas imágenes son realmente estéticas, con unos condicionantes heredados de todas las representaciones anteriores que se están estudiando en esta investigación.

De hecho, existen concursos de fotografía microscópica, como el *Nikon Small World*, que lleva convocándose

desde 1974 para premiar las mejores fotografías de esta disciplina, no sólo por su contenido científico, sino también con un gran componente estético. Existen incluso nombres muy conocidos en ese ámbito, como el fotógrafo sueco Lennart Nilsson (1922), que a partir de los años sesenta se dedicó a fotografiar el interior del cuerpo humano. Para ello comienza a utilizar, en 1965, un endoscopio, lo que le permitía obtener imágenes interiores de cuerpos vivos (se dio a conocer en esa época, sobre todo, por sus fotografías de fetos humanos en gestación). En 1969 co-

Fig. 97. Arteria obstruida.
Science Photo Library. Angiografía.

mienza a utilizar también el microscopio electrónico de barrido, consiguiendo con ambos procedimientos unas imágenes de gran belleza que le han dado fama internacional.

El avance tecnológico aplicado a la Medicina en cuanto a la imagen se refiere, sigue su avance imparable, llegando incluso hoy en día, según los inventos más recientes, y fuera ya del ámbito microscópico, a captar imágenes de rayos x en tres dimensiones, con un nivel de detalle de huesos y órganos sin precedentes, gracias a los denominados escáneres GE de última generación, que están actualmente en pruebas en Florida.

Cuando la persona se introduce en el equipo, se le empiezan a irradiar rayos X a través del cuerpo. Simultáneamente, un ordenador recibe esa información y reconstruye las imágenes en tres dimensiones, añadiéndoles color. La velocidad con la que emite los rayos permite captar el mo-

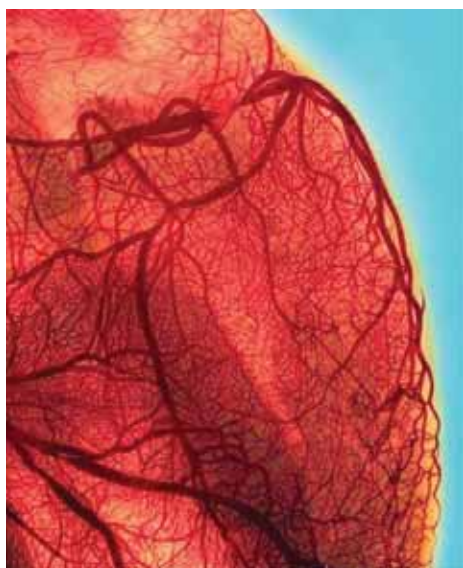
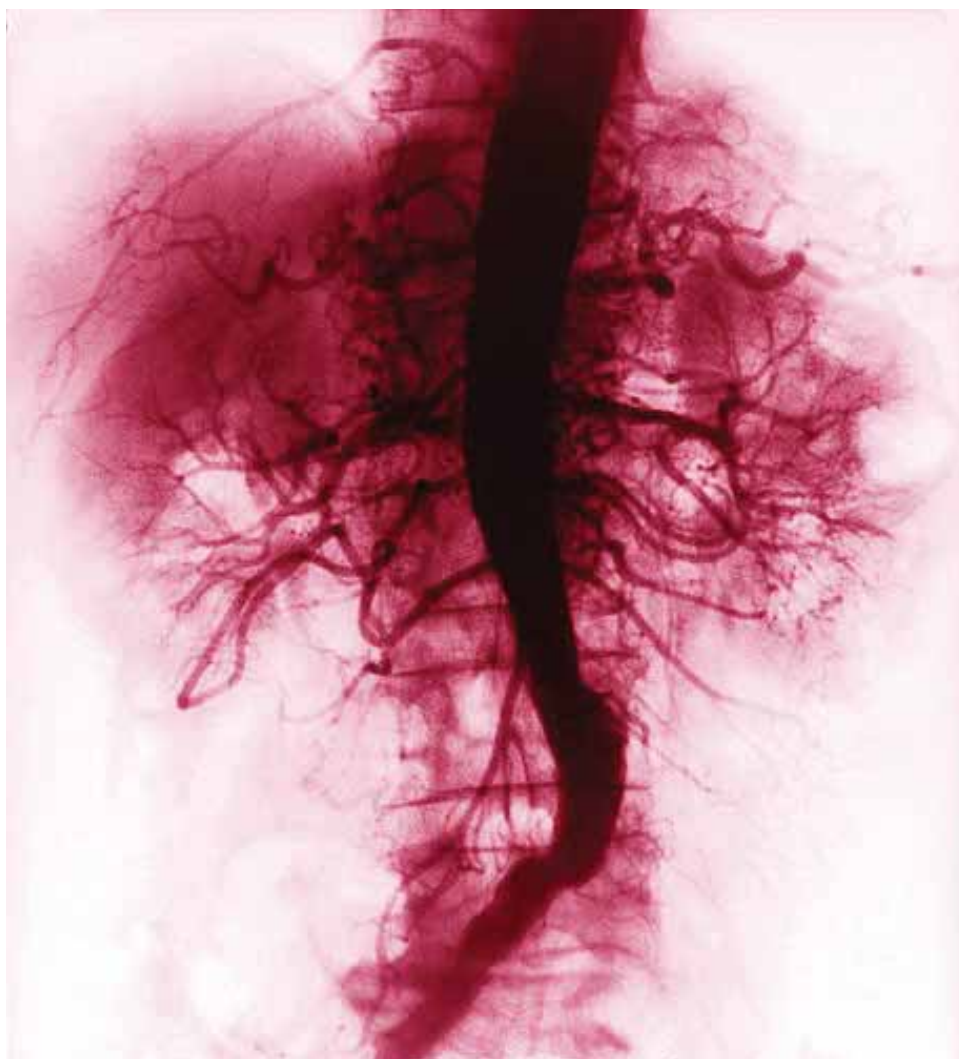


Fig. 98. Angiograma abdominal normal mostrando las muchas ramas de la aorta y el suministro de los órganos del abdomen.
Science Photo Library.



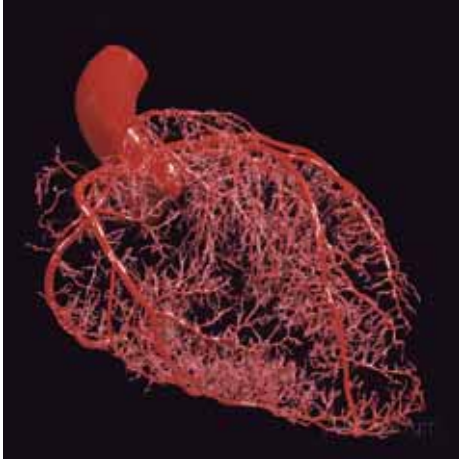
vimiento, a diferencia de las tomografías tradicionales o de otros métodos como la radiografía, el escáner, la resonancia magnética, etc. Si bien estas técnicas no se mostraban muy adecuadas para captar la sangre o los vasos sanguíneos, estos escáneres GE lo consiguen perfectamente.

Otra de las técnicas más utilizadas para la observación de los vasos san-

guíneos es la angiografía. Se trata de una técnica invasiva, ya que requiere la introducción de un catéter en una arteria periférica, con frecuencia la arteria femoral o incluso la vena cubital y se avanza cuidadosamente por el sistema arterial hasta alcanzar una de las dos arterias coronarias.

Como la sangre tiene una densidad similar a la de los tejidos circundan-

Fig. 99. Molde de resina de las arterias coronarias de un corazón humano.

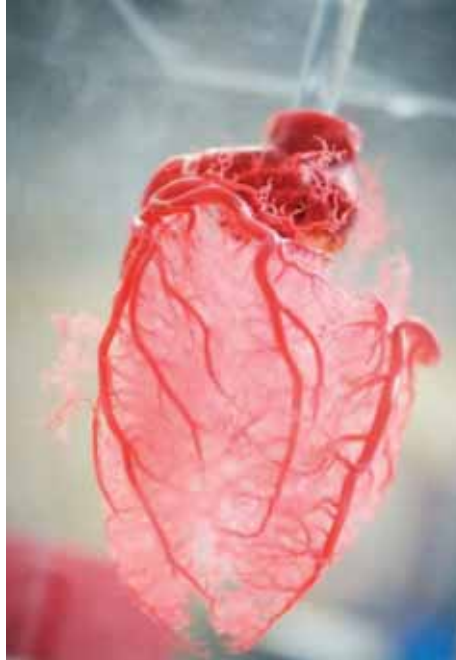


tes se requiere añadir un contraste radiopaco (que absorbe la radiación X) para que sea visible en la radiografía la morfología del árbol arterial así como sus distintos accidentes vasculares, émbolos, trombosis, aneurismas, estenosis...o cualquier otra anomalía. Independientemente de su valor médico, estas imágenes aportan un componente estético innegable.

2.1.8.4. Sangre tridimensional

Hasta aquí se ha hablado de imágenes sanguíneas bidimensionales (aunque las captadas por el microscopio electrónico de barrido simulen las tres dimensiones son imágenes de dos dimensiones). Sin embargo, cabría señalar también, hablando de la representación visual de la sangre, los modelos tridimensionales realizados con los vasos sanguíneos, o los propios vasos sanguíneos disecados, fruto también de los avances técnicos aplicados a la Medicina, aunque en esta ocasión empleados en cuerpos muertos.

Fig. 100. Molde de resina de los vasos sanguíneos de un corazón humano.



Si hasta aquí se habló de la captación de imágenes del interior del cuerpo humano vivo, o bien de pequeñas muestras extraídas de ese cuerpo vivo, este capítulo se centra en la obtención de representaciones tridimensionales obtenidas gracias a los avances en las técnicas de disección y conservación, es decir, obtenidas del cuerpo muerto. Bien sea a través de un complejo sistema de moldes y contramoldes, o bien conservando los vasos sanguíneos.

La primera opción suele realizarse, siempre dentro del ámbito de la investigación médica (ya que se requieren órganos humanos), con resina de poliéster. La naturaleza líquida que presenta en un principio, antes de solidificarse por el efecto de un catalizador, permite que este material se introduzca en todos los vasos

Fig. 101. Molde de resina de los vasos sanguíneos de un cerebro humano. Wellcome Collection.



sanguíneos, incluyendo los capilares, de cualquier órgano humano: riñón, corazón, cerebro, etc., obteniéndose unos objetos muy frágiles pero de gran belleza, que permiten observar perfectamente la estructura de venas o arterias.

Una vez solidificada la resina de poliéster, el tejido orgánico se deshecha, por lo que el elemento resultante es una imagen tridimensional del árbol arterial o sanguíneo de un órgano humano, lo que ofrece una imagen diferente de dicho órgano, menos carnal y más inmaterial.

Por otro lado, técnicas como la plastinación, desarrollada por Von Hagens, permiten conservar los vasos sanguíneos de forma aislada, incluso los minúsculos capilares, manteniendo su disposición original y eliminando músculos, huesos, etc. Aunque el resultado es generado con unos objetivos médicos, su cualidad estética es sobrecogedora.

En este caso dejan de ser representaciones de la sangre o de los vasos sanguíneos para convertirse en la propia sangre disecada y conservada dentro de los conductos que la contienen, venas y arterias. Se sustituye la imagen por la carnalidad misma, aunque el sistema venoso o arterial,

Fig. 102. Arterias de mano derecha adulta. Gunter Von Hagens. (Plastinación)

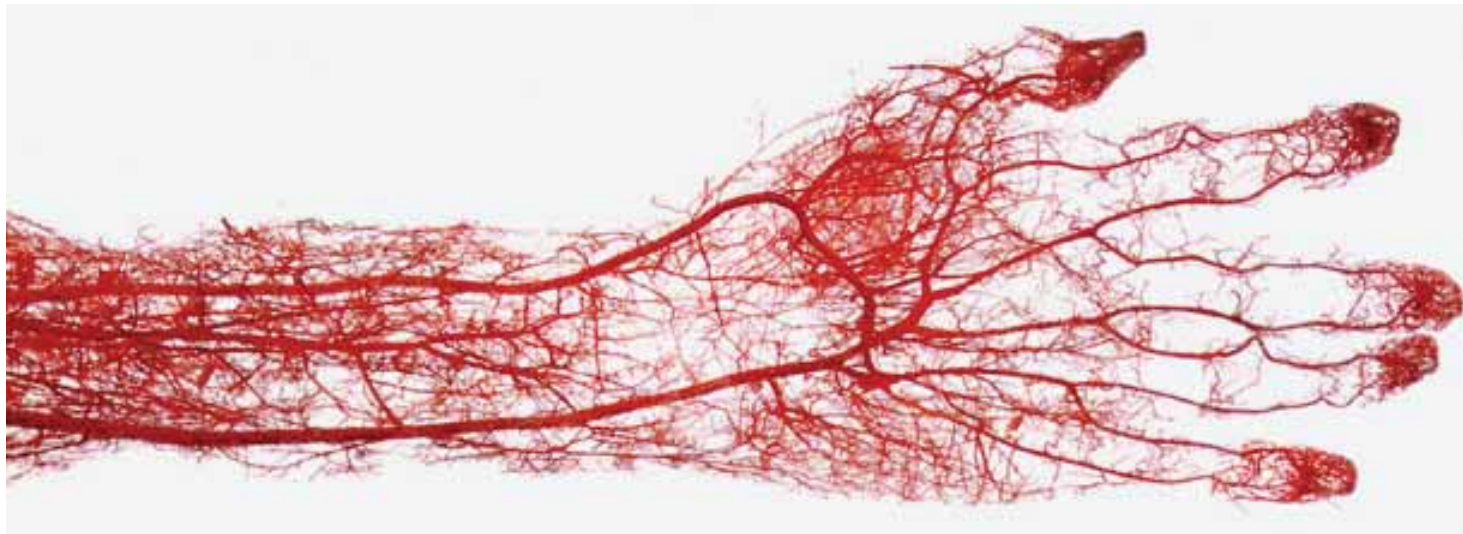
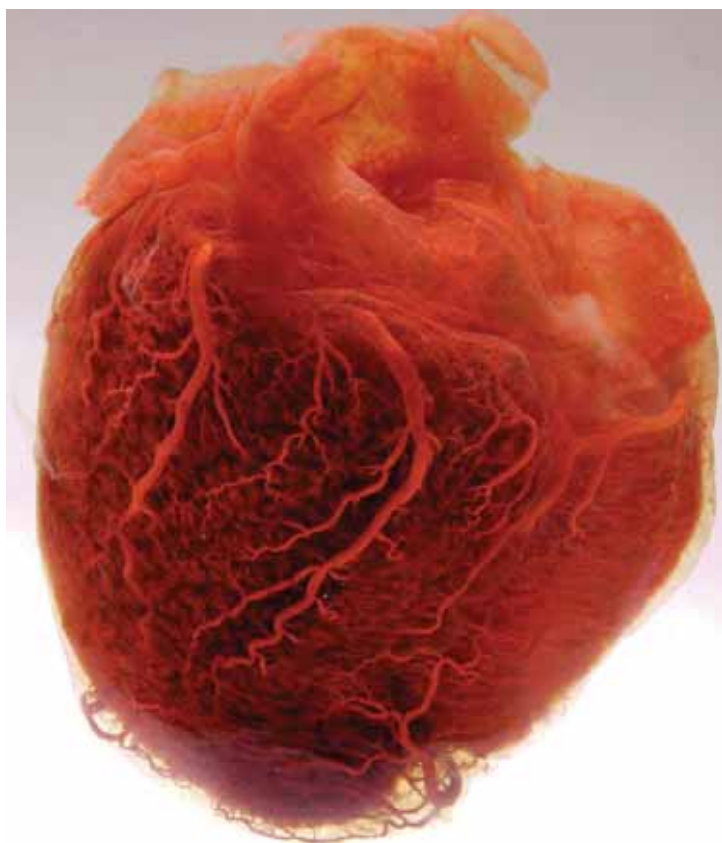


Fig. 103. Corazón humano. Robert Clark.



vistos aisladamente, compongan quizá la parte menos carnal de todo el organismo humano.

No sólo Von Hagens ha realizado este tipo de disecciones. Dentro de la comunidad médica se llevan a cabo experimentos similares, con fines más científicos o de investigación que los más divulgativos que motivan al inventor de la plastinación. Pero en todos los casos, el elemento común sería la presencia de vasos sanguíneos reales, extraídos de su cuerpo de origen y conservados con diferentes técnicas.

Según lo visto en este capítulo, parece que la naturaleza esquiva que caracterizó a la sangre a lo largo de los siglos ha sido conquistada progresivamente por los avances técnicos aplicados a la Medicina, llegando en la actualidad a poder distinguir en ella cosas impensables hace años, como pueden ser sus diferentes componentes, sus estructuras, sus movimientos, etc., o bien pudiendo apreciar su disposición fractal a través de las disecciones.

No sólo ha dejado de ser esquiva, sino que se ha convertido en un elemento muy común al hablar del cuerpo humano, y cuya presencia generalizada en las imágenes médicas inspirará a multitud de artistas actuales, como se verá en la segunda parte de esta investigación.

Hasta aquí llega el resumen de las imágenes médicas occidentales sobre el corazón y la sangre, que componen los referentes visuales de los que se ha partido en cada una de las diferentes épocas históricas, y de los que todavía se parte en la actualidad, en la representación artística de los mismos, que será precisamente el objeto del siguiente capítulo.

Fig. 104. Vasos sanguíneos
de un corazón humano.
Plastinación. Von Hagens.

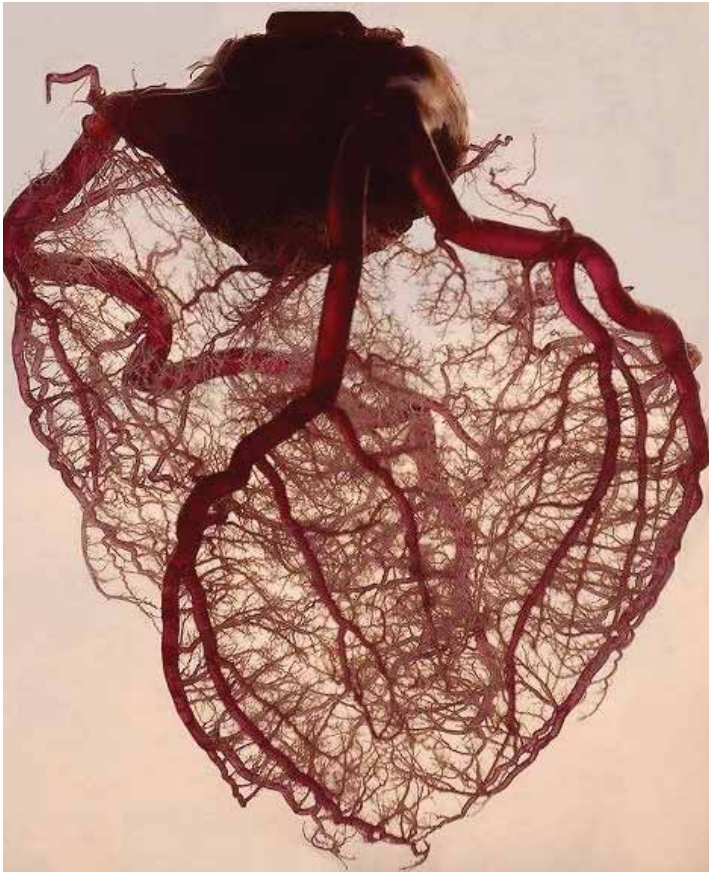
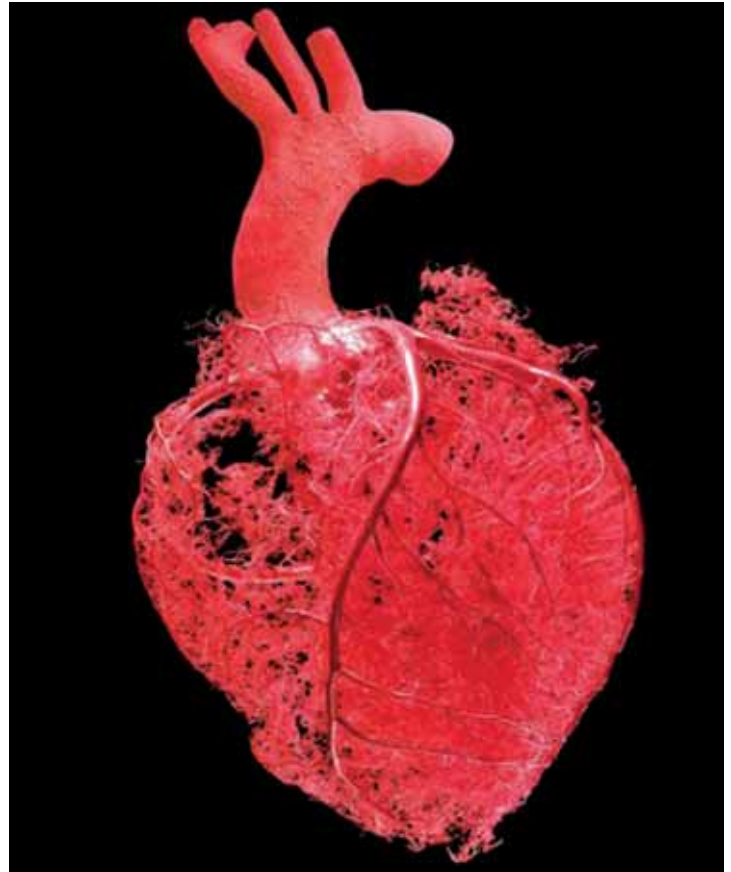
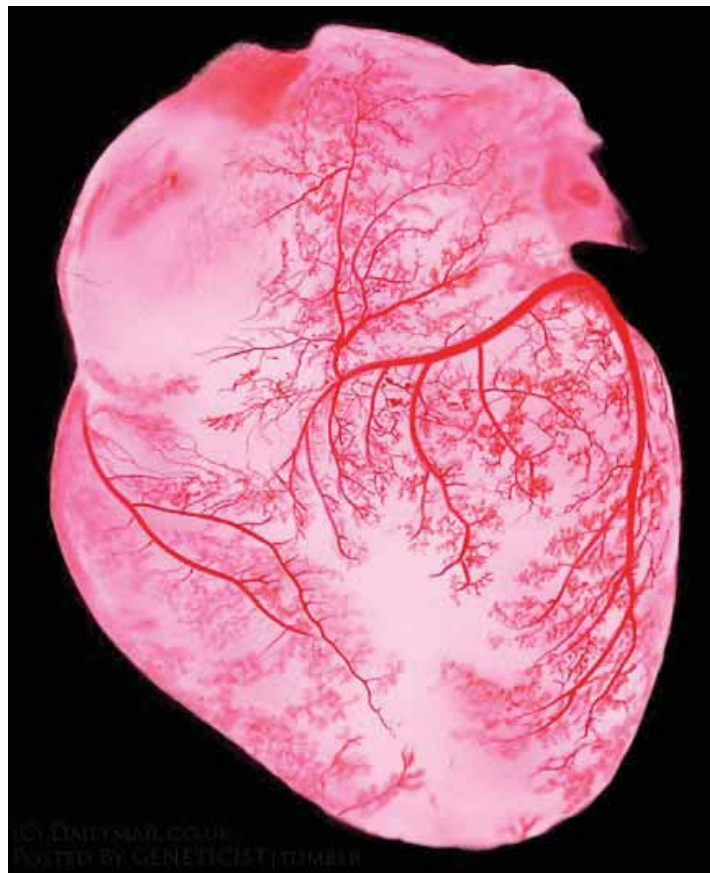
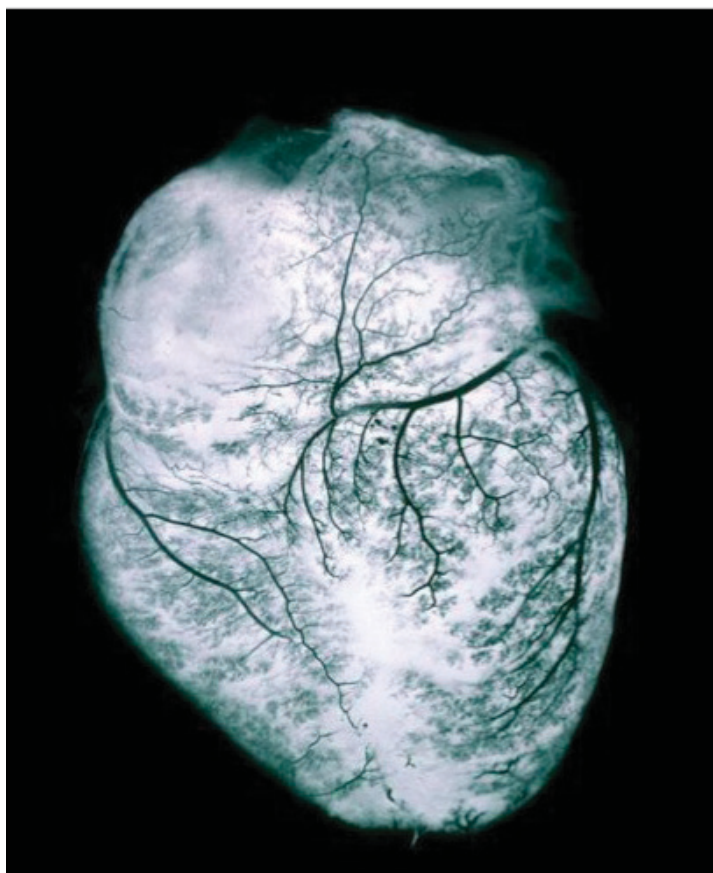


Fig. 105. Vasos sanguíneos
del corazón (plastinación).
Body Worlds. Gunther
von Hagens, Institute for
Plastination, Heidelberg,
Germany.



Figs. 106 y 107. Corazón humano. Los vasos sanguíneos, situados inmediatamente debajo de la superficie del corazón, han sido inyectados con gelatina, haciendo visibles los capilares más pequeños, que forman una minuciosa red arterial. El corazón ha sido deshidratado tras pasar por varias soluciones alcohólicas, y se ha conseguido dejar transparentes unos dos milímetros de la superficie para poder apreciar los vasos sanguíneos. (Imagen en blanco y negro coloreada posteriormente)



Historia artístico-plástica

Del corazón y la sangre

El corazón ha sido considerado, desde los principios de la humanidad y en culturas y religiones muy diversas, el eje de la vida, abarcando en sí mismo cuestiones corporales pero también espirituales. Culturalmente no es sólo un órgano del cuerpo, suele ser la sede de la conciencia e incluso la ubicación del alma. Pero si esto es así es porque nuestro corazón europeo ha pasado un largo periplo histórico hasta conformarse como hoy lo vemos. Ole Martin Hoystad (2007) hace un recorrido por su historia, defendiendo que la representación cultural del corazón que se entiende en Europa es producto de la influencia que ejerce la cultura árabe-musulmana sobre la europea durante la Edad Media, que a su vez hunde sus raíces en el pensamiento judeo-bíblico y en la Grecia Clásica. Según este autor la fe religiosa occidental procede de la tradición árabe-semítica, tal y como se recoge en la Biblia, mientras que el arte y la racionalidad europeos, en forma de filosofía y ciencia, se inspiran en gran medida en la cultura griega.

La sangre es otro elemento fundamental en la cultura occidental, sobre todo debido a la importancia que

tiene dentro del cristianismo, ya que el símbolo tanto del sufrimiento de Jesús como de la salvación del hombre que más se desarrolla durante la Alta y la Baja Edad Media, es el de la sangre. Más tarde, especialmente en el Renacimiento, el corazón asume gran parte de la representación de la sangre. La sangre era la expresión dramática y visible del sufrimiento de Jesús. Por ello la teología y el arte de la Edad Media y del Renacimiento retratan al Jesús sanguinolento. Sangra al cargar con su cruz, al ser azotado, cuando le colocan la corona de espiño y, sobre todo, al ser clavado en la cruz y finalmente, cuando el soldado romano le clava una lanza en el costado. Esta sangre es la que se recoge en cuencos, en el cáliz, y es la que los hombres y mujeres pueden beber en la eucaristía en forma de vino consagrado.

No resulta nada fácil determinar qué representa el corazón, pero está claro que hay que entenderlo como imagen y como símbolo. El corazón no es sólo un órgano corporal, sino que frecuentemente se convierte en la sede del amor y los sentimientos, de la conciencia o del alma. Por un lado, a nivel corporal se siente

Fig. 108. Mamut. Pintura rupestre en la Cueva de El Pindal, Asturias. (entre 13.000 y 18.000 años)

Fig. 109. El brujo. Cueva de Los Letreros (entre 6.000 y 3.500 a.C.). Almería.

Fig. 110. Cueva de Los Letreros (entre 6.000 y 3.500 a.C.), Almería.

el corazón cuando se experimenta tristeza o mal de amores, y a nivel lingüístico nos encontramos innumerables expresiones metafóricas del corazón. Se puede tener el corazón en un puño, puede pasar algo que nos parta el corazón, se puede hablar de corazón, conquistar un corazón ajeno o abrirle el corazón a alguien. El corazón puede dar un vuelco, se puede helar, partir o desgarrar. Se puede pensar con el corazón, o seguir lo que diga el corazón. Se puede decir de una persona que tiene un corazón de oro, un corazón aventurero, un corazón de hielo, un corazón blando o duro, o incluso que no tiene corazón.

En cuanto a la sangre, sucede algo parecido. A nivel lingüístico existen numerosas frases hechas con ella como protagonista. Se puede tener la sangre de horchata, o la sangre caliente o fría, se puede no tener sangre en las venas, se puede subir la sangre a la cabeza, nos pueden chupar la sangre o incluso se pueden tener las manos manchadas de sangre.

El hecho de que expresiones de este tipo se encuentren actualmente en todas las lenguas europeas, deja patente la gran importancia del valor metafórico que este órgano y este extraño líquido han tenido para las diferentes culturas y a lo largo de distintas épocas, y que también han dejado su huella en el arte, por lo que se intentará hacer un recorrido histórico sobre el simbolismo del corazón

y de la sangre dentro de la cultura occidental y sus manifestaciones plásticas a lo largo del tiempo.

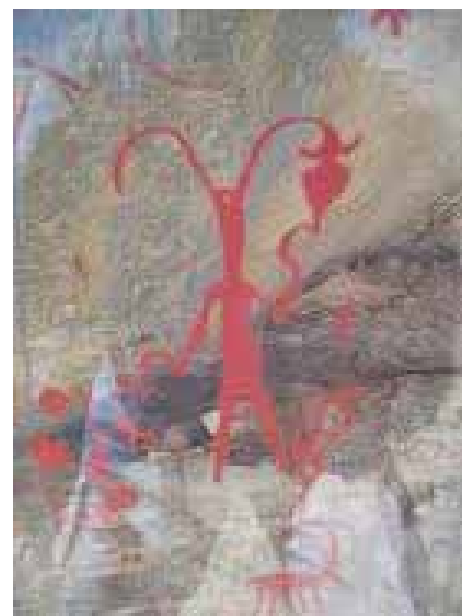
Aunque en el capítulo dedicado a la historia Médico-Gráfica de estos elementos se haya optado por un orden cronológico, en este caso se ha preferido realizar una agrupación temática, centrada en la simbología e independientemente de la época histórica de su factura, entendiendo que la lectura y comprensión de la investigación quedará más clara de esta forma.

2.2.1. CORAZÓN ANTIGUO

La primera representación plástica del corazón en la Historia del Arte es Paleolítica, y se trata de una pintura rupestre en la que aparece un mamut de color rojo con una mancha también roja en su pecho. Aunque no está claro el significado de esa mancha, por la disposición dentro de la figura a principios del siglo pasado fue descrita como la representación del corazón del animal, teoría que se rechazó posteriormente.

La figura aparece en la cueva de *El Pindal*, situada en el límite oriental de Asturias, y es una de las pocas representaciones de este animal documentadas en la región cantábrica. Su datación se fija en distintos momentos magdalenienses, y probablemente más antiguos, a lo largo de un tiempo amplio entre hace 13.000 y 18.000 años.¹⁸

18. La ubicación en el tiempo de las pinturas de *El Pindal* no está clara, tanto por la ausencia de restos arqueológicos como por la contaminación de las muestras de C14 realizadas. La estimación se realiza en base a los estilos artísticos existentes y en comparaciones con otras cuevas que presentan el mismo tipo de representaciones.



No sólo es excepcional la representación de un mamut durante el periodo Paleolítico, que es el más largo de la historia, sino también la aparición de ese tipo de mancha en el interior del animal.

Dentro del arte rupestre prehistórico existen otras representaciones de corazones, pero esta vez planos y más parecidos al corazón como elemento decorativo que se tratará posteriormente en el capítulo 2.2.6. referido al corazón laico.

Estos ejemplos pertenecen a la cueva de *Los Letreros*, situada en Almería y su datación, difícil de concretar, oscila entre 6.000 y 3.500 años a.C. El color predominante es el rojo oscuro, y aunque no está claro su significado ciertas teorías defienden que se trataba de una cueva ritual relacionada con el culto a los animales, lo que explicaría el gran número de representaciones existentes.

Una de las más conocidas es el denominado *brujo*, figura que parece un hechicero, con una gran cornamenta y dos hoces en sus manos, de una de las cuales surge una silueta de corazón. Esta silueta se repite en otros lugares de la cueva, y el hecho de que la sociedad en la que surgió fuera agrícola, ya dentro del periodo Neolítico, hace que se pueda relacionar con elementos agrícolas como hojas o semillas, aunque otras teorías lo relacionan con sacrificios u ofrendas animales.

En el mismo panel se encuentra un conjunto de figuras bitriangulares entrelazadas, que podrían representar alguna forma de organización social, en las que también aparecen siluetas de corazones.

En cualquier caso, al igual que pasaba con el mamut de la cueva de El Pindal, si bien con los ojos actuales

las figuras comentadas parecen corazones, no está clara su intención ni su significado.

Según Hoystad (2007:29), el drama del corazón dio comienzo en Mesopotamia. El primer sacrificio de corazón de la historia de la cultura aparece en la leyenda de Gilgamesh, recogida unos 2000 años a.C. Este poema es considerado como la obra literario-religiosa más importante de la cultura acadia y la primera de las grandes epopeyas literarias de la humanidad. En ella se plantean grandes interrogantes humanos como el significado de la vida, la angustia ante la muerte o la búsqueda de la inmortalidad.

Que sea precisamente el corazón del toro de los cielos lo que sacrifican Gilgamesh y su amigo Endiku para ofrecérselo al dios solar Shamash indica el lugar que ocupaba este órgano para la cultura sumeria. Al ser vulnerable tanto los hombres como los dioses intentan dañarse el corazón, sin embargo para esta cultura el hígado era un órgano mucho más importante a nivel biológico.

En esta epopeya hay claras referencias al corazón como fuerza de bondad y transigencia, incluso como centro del amor. En ella podemos leer frases como éstas:

"Con su corazón tempestuoso haz que compita."

"Su corazón se ilumina, ansía un amigo."

"Gilgamesh pudo sentir su corazón latiendo con orgullo."

En esta historia, escrita sobre tablillas de barro alrededor del año 1850 a.C., el corazón ya es considerado en doble sentido: como el órgano central del pecho, dador de vida y que deja de latir con la muerte, y como sede

de nuestras emociones. Esta concepción sumeria del corazón como sede de los sentimientos inspirará a la cultura egipcia, que dejará diversas muestras gráficas de este órgano, como se verá a continuación. Sin embargo, en época sumeria este corazón sólo aparecerá en los textos.

Si en el capítulo precedente, dedicado a la historia médico-gráfica del corazón y la sangre, se hablaba de un corazón presente en diversos textos pero invisible en imágenes hasta el siglo X, en el ámbito artístico se puede afirmar lo mismo, pero con la excepción del corazón del mamut que se acaba de ver, así como varias representaciones diferentes de dicho órgano que aparecen, como se verá a continuación, en la cultura egipcia.

Prueba de la gran importancia que este órgano tuvo para esta civilización es el hecho de que emplearon dos palabras distintas para designarlo: una era *ib* y la otra *Haty*. Aunque no está claro cuándo debía ser usado un término u el otro, parece que el primero se suele referir a la entraña como responsable de los actos, la conciencia, la sede del pensamiento, la memoria, la inteligencia, la imaginación, el valor, la fuerza de la vida, el deseo, etc, mientras que la segunda suele utilizarse cuando quieren indicar el corazón en su aspecto físico. Entendían el corazón con una doble vertiente, una genética, heredada (*haty*), y otra referida a la formación (*ib*). A lo largo de la vida debían formar o educar su corazón siguiendo el orden del mundo, representado por los principios morales de la diosa Maat. El corazón debía escuchar ese orden divino.

Otro ejemplo de que dicha cultura le asignaba un complejo papel protagonista a este órgano, es la importancia que se le dio al hecho de encontrar

Fig. 111. Juicio de Osiris, en el Papiro Hunefer. (1275 a.C.). British Museum.



Fig. 112. Libro de los muertos, del papiro Kenna, XIX Dinastía (Tebas). Entre 1405 y 1367 a.C.



una técnica para embalsamarlo que permitiera conservar el corazón dentro de la momia para que acompañara a la persona difunta en su viaje al más allá. El resto de los órganos internos se colocaban en una vasija que se dejaba junto a la tumba de la momia.

Los egipcios consideraban que el alma estaba localizada en el corazón, por eso, cuando después de la muerte debían pasar un juicio ante Osiris, se colocaba su corazón en una balanza. Si el corazón era puro, debía pesar menos que una pluma

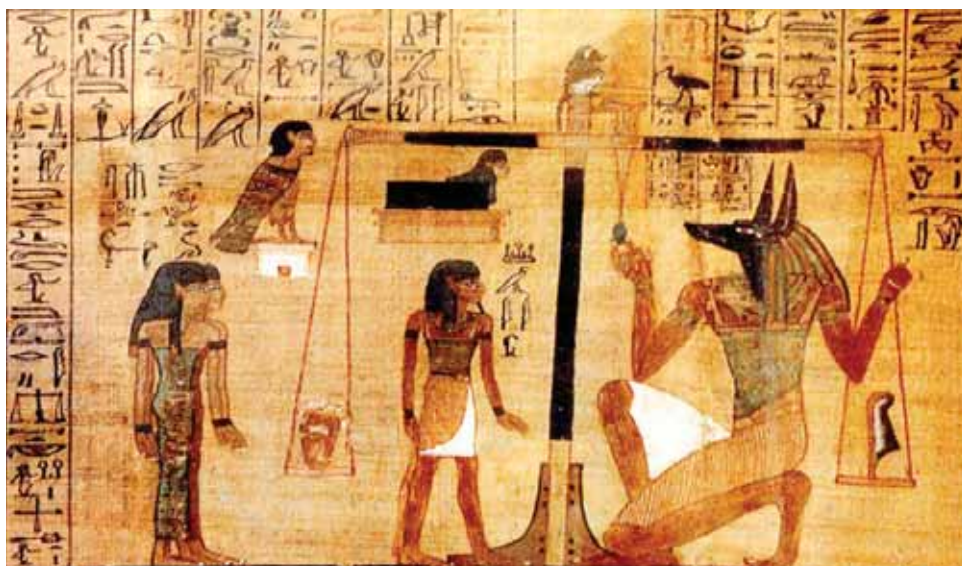


Fig. 113. Papiro de Ani (versión del Libro de los Muertos). Escrito durante la dinastía XVIII, hacia el año 1300 a.C. el papiro mide casi 26 metros. Museo Británico.

de avestruz, símbolo de la diosa Maat, que representaba el orden moral del universo. De lo contrario, el corazón sería devorado por un monstruo compuesto por partes de distintos animales (Ammit), con lo cual la vida de la persona juzgada terminaba sin entrar en el más allá.

El que embalsamaban a sus muertos, vaciándoles para extraer sus vísceras, hace que esta cultura tuviera un acceso directo a órganos como el corazón, de ahí que las representaciones gráficas que de él se conservan sean bastante acertadas desde el punto de vista descriptivo.

Desde el punto de vista médico, eran una cultura muy avanzada, como dejan reflejado en varios textos que se han visto con anterioridad. Por eso probablemente las diferentes muestras gráficas que se conservan de este órgano, ilustrando el juicio ante Osiris, se caracterizan por ser bastante realistas. No se trata de un símbolo, sino de la representación de un órgano vital, con sus venas y arterias incluso, fruto de la observación directa del mismo.

Aparte del corazón real embalsamado, aparece en numerosas tumbas el escarabajo del corazón, que se convierte en doble y protector del

Fig. 114. Representación de un corazón en un papiro egipcio. Entre 1300 y 1100 a.C.



Fig. 115. Pectoral con escarabajo alado de Tutankhamón. Dinastía XVIII (1334-1325 a.C.). 9 x 10,5 cm. Oro, lapislázuli, cornalina, turquesa, feldespatos, etc. Museo de El Cairo.



Fig. 116. Reverso del pectoral del escarabajo de Tutankhamón. Dinastía XVIII (1334-1325 a.C.). 9 x 10,5 cm. Oro, lapislázuli, cornalina, turquesa, feldespatos, etc. Museo de El Cairo.



corazón real. Este amuleto protector podía influir ante el tribunal de Osiris, haciendo que el corazón permaneciera al lado del muerto y no testificara en contra de él, por lo que su presencia acompañando el cadáver era importante, asegurando que el alma/corazón de la persona difunta pudiera resurgir, desplegar sus alas y volar hacia el más allá.

El escarabajo corazón es uno de los símbolos más antiguos de la humanidad, y llegó a considerarse una divinidad, vinculándolo con el dios Jepri (Dios Sol, el que llega a ser o el que renace por sí mismo, símbolo de la constante transformación, de la vida eterna). El hecho de que el escarabajo vuele durante las horas más calurosas del día hace que se le identifique con el sol, mientras que las bolas de estiércol que forma con sus patas, que contienen los huevos de nuevos escarabajos, simbolizan el gen de la existencia y del ciclo eterno de la

vida, pero también el disco solar, que el escarabajo empuja por el cielo. Es una imagen de la reencarnación, de la vida cíclica.

En la parte posterior de estos escarabajos pueden aparecer inscripciones con ruegos que dejan claro el significado simbólico que para ellos tenía: "Oh, corazón, que recibí de mi madre, no te levantes para testificar contra mí, no hables en mi contra antes del juicio".

Estos amuletos de corazón-escarabajo están realizados en piedra, cerámica o metales preciosos, y eran concebidos como joyas, como deja patente el preciosismo de su factura, así como los materiales empleados. Su función consistía en interceder por la persona difunta en el juicio del más allá, por lo que se ubicaban en su pecho al ser embalsamada. Sin embargo, existen otro tipo de amuletos de factura más humilde y con forma de corazón-vasija, fabricados

para ser usados en vida, haciendo que la persona que los portaba obtuviera protección contra el mal y recibiera vida, poder y fuerza diariamente.

Estos amuletos de corazón-vasija, tallados de una sola pieza y con un orificio en su parte superior para ser colgados, también están realizados en piedras, aunque en este caso semipreciosas. Pueden ser de cornalina, jaspe rojo, cerámica vitreada, pasta de color, etc. Su forma se asemeja a una vasija con dos asas, y corresponde al ideograma que usaban en su escritura jeroglífica para referirse al corazón. Para los egipcios todo lo vivido deja su huella en el corazón, por lo que lo representaron como una vasija donde se hallaba la esencia de las experiencias vividas.

Resulta curiosa la similitud formal que presentan este tipo de amuletos con los primeros corazones que aparecen representados en los libros

Fig. 117 y 118. Amuleto con forma de corazón-vasija egipcio.



Fig. 119. Amuletos con forma de corazón-vasija egipcios. Dinastía 19-20 (ca. 1295-1070 a.C.). Metropolitan Museum, Nueva York.



Fig. 120. Amuleto con forma de corazón-vasija. Entre 712 y 304 a.C.



de medicina, y que se mencionó con anterioridad en el capítulo 2.1.2.

Al volver los ojos hacia la cultura griega se puede apreciar que la concepción del corazón era diferente, alejada de su vinculación con el espíritu. El hígado y los pulmones se consideraban más espirituales que el propio corazón.

Si la cultura egipcia nos llega fundamentalmente a través de imágenes, la cultura griega se puede considerar fundamentalmente escrita, por lo que la concepción humana de dicha época se extrae fundamentalmente

de textos, ya sean literarios (como los de Homero) o bien filosóficos. Un dato que Hoystad señala como fundamental es la creación de la psique, que genera cambios significativos en el carácter de los sentimientos.

"Lo espiritual es algo que le llega al hombre desde fuera, mientras que la psique es algo interno que se inventa, o construye, el propio hombre para regir sobre sí mismo, controlar las fuerzas que lo arrastran y contenerse por medio de la *sophrosyne*, como lo expresan Sócrates o Platón, e incluso Ulises." (2007: 53)

Este descubrimiento de sí mismo como objeto de reflexión trajo consigo, para este autor, un encubrimiento del cuerpo que a la larga conllevará un dualismo entre razón y sentimientos, entre cuerpo y alma.

Aunque durante la Antigua Grecia o la Antigua Roma existen numerosos escritos, sobre todo filosóficos o médicos en los que el corazón o la sangre son los protagonistas y que se han visto con anterioridad, no se ha conservado ninguna representación gráfica de estos elementos, exceptuando la forma plana del corazón decorativo, presente en vasijas u otros objetos cerámicos, derivada más de las hojas de hiedra que del interior del cuerpo humano, y que se verá con posterioridad, en el capítulo 2.2.6.

2.2.2. CORAZÓN SACRO

Para los judíos el corazón no es el órgano que produce y mantiene la vida. Le atribuyen estas capacidades a la respiración, que se genera en los pulmones. Dios creó a Adán soprándole su aliento en la nariz.

Sin embargo, el corazón ocupa un espacio amplio tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. Es el portador de los impulsos afectivos y símbolo del carácter individual y del temperamento, llegando a ser asiento de las facultades espirituales, la inteligencia, la memoria, la imaginación, y sobre todo, asiento del sentimiento religioso y la devoción. En el Antiguo Testamento la palabra aparece más de ochocientas cincuenta veces, y en el Nuevo Testamento unas ciento sesenta.

La función central del corazón para el cristianismo es servir como asiento del alma, a la que dota de carácter material. Es la clave del misterio de la

vida y de la muerte, lo más interno e irreductible. Pero el corazón puede ser tanto bueno como malo. Puede sentir un mal deseo en su interior, que será el punto de partida de la moral del cuerpo que predica Pablo, que es considerado como uno de los ejes fundamentales del dualismo y de una actitud despectiva hacia el cuerpo que ha perdurado en el cristianismo a través de los siglos.

El corazón de Jesús y el corazón de María, muy utilizados en épocas posteriores, no aparecen en la Biblia. El símbolo del sufrimiento de Jesús y el de la salvación del hombre que más se desarrolla durante la Edad Media es la sangre, y sólo a partir del Renacimiento asumirá esa representación el corazón, culminando en época barroca, cuando corazón y sangre se convierten en términos similares.

A partir del siglo XII las experiencias místicas se inundan de sangre y comienzan a tener como protagonista al corazón. En los testimonios de los santos, y más comúnmente de las santas, se narran intercambios de corazones con Jesús; aparición de estigmas imitando las heridas de la crucifixión, como las experimentadas por San Francisco de Asís en 1224; flechas que llegan al corazón llenándolo de amor y dolor al mismo tiempo, como cuenta Santa Teresa de Jesús en el siglo XVI; lágrimas de sangre; heridas abiertas y cicatrices, etc.

Para el Cristianismo de entonces el cuerpo era una vil prisión del alma y el organismo humano no merecía mayor estudio, pero esto, sin embargo, supone una contradicción con el

saber médico, ya que hasta mediados de la Alta Edad Media la medicina se ejercía en los monasterios, como misión caritativa de los clérigos. Los textos médicos, escritos en latín, pertenecían a sus bibliotecas. Eran en su mayoría fragmentos simplificados o resúmenes de las grandes obras griegas, por lo que era más importante que un médico supiera latín que sus posibilidades de curar o sanar.

La sangre era considerada como impura, a no ser que se tratara de la sangre divina, por lo que la Iglesia Católica decide separar a sus clérigos de una práctica tan sucia tras el edicto del Concilio de Tours¹⁹ (1163). Y con esta separación surge también la ambigüedad de la sangre, considerada como lo más elevado y lo más vil al mismo tiempo.

Todo ello contribuye a que la práctica médica cambie en el siglo XII, dividiéndose en diferentes categorías:

En primer lugar, los médicos universitarios, clérigos en su mayoría, que ejercían una medicina con un marcado carácter especulativo. La teoría médica constituía lo substantivo y la labor manual era desdeñada. Sólo intervenían en enfermedades externas, sin tocar el cuerpo del enfermo.

En segundo lugar la de los cirujanos, que comienzan a organizarse e incluso a subir de status social a finales del siglo XIII y más todavía, en el Renacimiento. Su actuación va más allá del tabú de la sangre, interviniendo en el interior del cuerpo humano. A menudo son laicos y son despreciados por los médicos debido a su ignorancia en saberes escolásticos.

19. El edicto del Concilio de Tours: *Ecclesia abhorret a sanguine*. La prohibición de la práctica quirúrgica a los clérigos fue promulgada por el papa Inocencio III y se hizo vigente en 1215. El edicto estaba basado en el derecho canónico: la culpa de la muerte de un hombre anula para siempre el ejercicio sacerdotal.

Por último, los barberos, que rivalizaban con los cirujanos. Tenían que saber utilizar el peine y la navaja de afeitar, pero también conocer los puntos de sangría.

“El médico ocupa, evidentemente, la posición privilegiada del saber, pero no se contamina con la impureza de la sangre y desdén las tareas bajas. La diferenciación entre las tres profesiones se instaura desde el siglo XIII. Se trata de una sutil jerarquía que establece gran distancia respecto del enfermo y del cuerpo y que marca la posición social más envidiable y de mayor prestigio. De hecho, el alejamiento respecto del cuerpo señala la jerarquía respectiva de estas diferentes miradas sobre el hombre enfermo. El movimiento epistemológico y ontológico que culmina con la invención del cuerpo se ha puesto en marcha.” (Le Breton, 1990:39)

Retomando las experiencias místicas ensangrentadas, podría parecer lógico que fuera del ámbito de los conventos de donde salieran todos los testimonios, ya que era precisamente allí donde se conservaba el saber médico teórico heredado de Grecia.

Sin embargo, en esas enciclopedias no se recogían ilustraciones, lo que genera testimonios escritos, que más tarde llegarán a los artistas, pertenecientes a gremios no letrados, que deberán ilustrar esos textos. Eso explica que las representaciones del

corazón medievales sean casi inexistentes y presenten un grado de referencia con el órgano real bastante bajo.

En 1215 tiene lugar el IV Concilio de Letrán, en el que el Papa Inocencio III oficializa el dogma de la transubstanciación de la sangre. Gracias al efecto de la consagración llevada a cabo por un sacerdote durante la Eucaristía, el pan y el vino sufren una conversión a cuerpo y sangre de Cristo, aunque materialmente no experimenten ningún cambio aparente. Este dogma, que fue reconfirmado en el Concilio de Trento, deja patente el hecho de que la sangre era un elemento importante en la práctica católica de la Edad Media, por lo que se hace cada vez más protagonista en las representaciones artísticas.

Según la tradición de la Iglesia Católica, la Edad Media fue una época de gran veneración a la Santa Sangre, aquella sangre que Cristo derramó durante la Pasión o Viacrucis, y que se vio motivada y acrecentada por las Cruzadas y el culto a las reliquias.²⁰

Como defiende Jean Paul Roux (1990:299), “así como un gran deportista surge de una sociedad que practica asiduamente el deporte, así también el santo ensangrentado por el amor divino es el producto de una colectividad que vive intensamente bajo el signo de la sangre de Dios.”

En este contexto no parece tan extraño que durante los siglos XII, XIII

20. El culto por las reliquias de esa época, en concreto por la Sangre de Cristo, queda patente en iglesias que albergan gotas de la sangre de Jesús. Un ejemplo sería la Basílica de la Santa Sangre, en Brujas, en la que se guarda la sangre de Cristo que, según la tradición, fue traída desde Jerusalén por Teodorico de Alsacia, conde de Flandes, a su regreso de Tierra Santa durante la Segunda Cruzada, en 1150.

Otro ejemplo es la Iglesia de Santiago de Rothenburg ob der Tauber (Baviera, Alemania), conocida sobre todo por su retablo de la Santa Sangre, que alberga una gota de sangre de Cristo traída al final de las Cruzadas, reliquia que atrajo a multitud de peregrinos.

Fig. 121. Dibujo de los graffitis de la Torre del Homenaje de Chinon. 1924. Louis Charbonneau-Lassay.

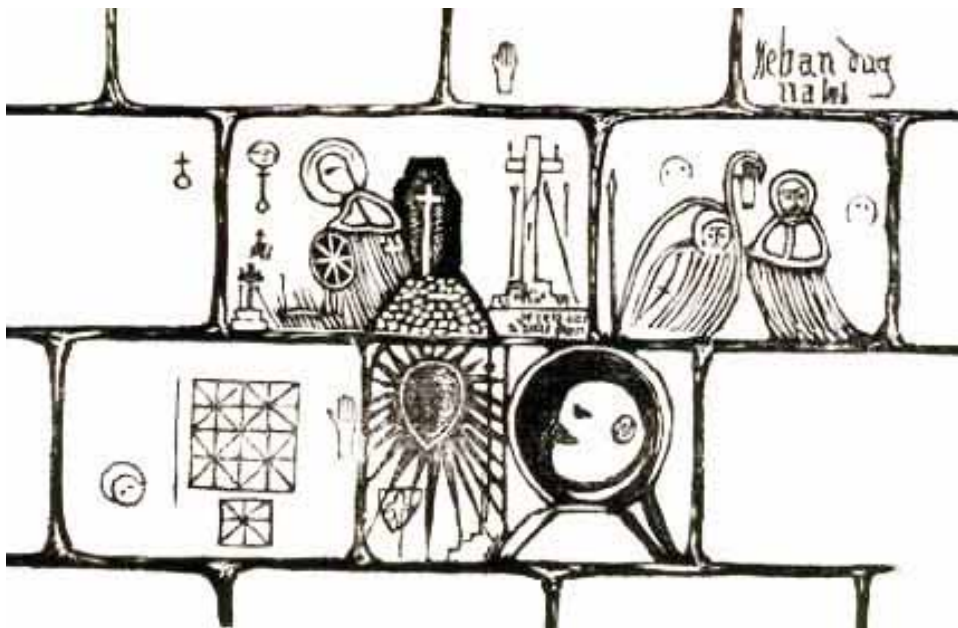


Fig. 122. Graffitis de la Torre del Homenaje de Chinon. Atribuidos a un templario desconocido. 1308.



Animada por las llamas de lo divino, el alma mística se transforma en corriente fluida y que disuelve toda diferencia.” (Moi, 1988:145)

Hasta entonces las mujeres estaban fuera de la representación, y mediante estas experiencias místicas se alejan de esa no-representación impuesta y generan un simbolismo y una iconografía en la que le dan una vuelta de tuerca a los instrumentos de la pasión de Cristo, alejándose de la tortura física para centrarse en la parte emocional de Jesús y de ellas mismas, convirtiendo el sufrimiento físico en un sufrimiento por amor. Por amor de Jesús a la humanidad, y por su propio amor hacia Jesús. Por lo tanto, el origen del uso del corazón como símbolo en la iconografía cristiana está impregnado de amor y surge de mentes femeninas.

Louis Charbonneau-Lasay publicó en la revista *Regnabit*, entre 1924 y 1925 una serie de artículos sobre la iconografía cristiana del corazón, y

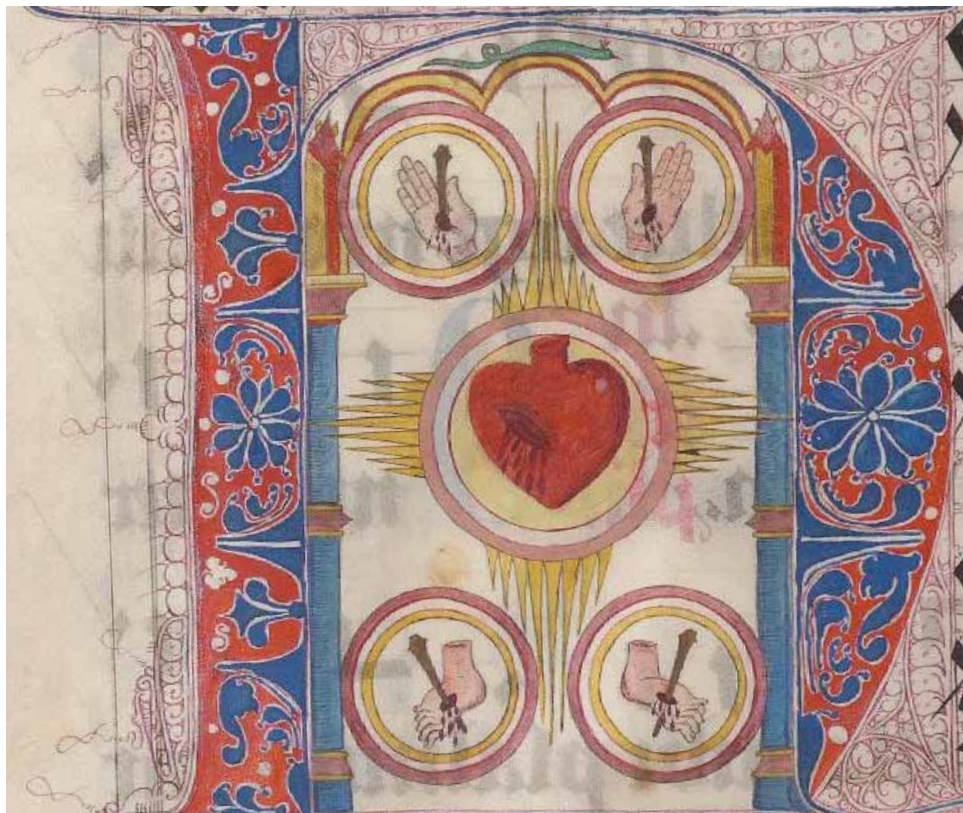
y XIV aparecieran varias santas que protagonizaran experiencias místicas con el corazón de Jesús, como Santa Gertrudis, Santa Catalina de Génova, Santa Matilde, Santa Lutgarda (1182-1246) o Santa Catalina de Siena (1347-1380). Las dos últimas llegan a experimentar un intercambio de corazones con Jesús, comenzando así a expandirse el culto al Sagrado Corazón, que culminará en el siglo XVII.

Este misticismo medieval protagonizado por mujeres ha sido estudiado en clave feminista, y autoras como Victoria Cirlot o Luce Irigaray lo defienden como un área en la que las mujeres han sobresalido más que los hombres, ya que el discurso místico constituye el único “lugar de la his-

toria occidental en el que la mujer habla y actúa de forma pública”. (Irigaray, 1974. Citado en *Teoría literaria feminista*. T. Moi, 1988:145)

Esta autora defiende que esta sumisión total ante lo divino formaba parte de la condición femenina en la que las mujeres habían sido educadas en aquella época, permitiendo paradójicamente que la feminidad se descubriera mediante la aceptación más profunda de la dominación del hombre, abriendo así un espacio en el que su placer se podía desarrollar. Esta experiencia orgánica elude la racionalidad de la lógica machista y “habla de la noche del alma, la oscuridad y la confusión de la conciencia, la pérdida de la posición de sujeto.

Fig. 123. Ilustración de un manuscrito con la representación temprana del Sagrado Corazón de Jesús, en el contexto de las Cinco Llagas. Siglo XV. Colonia.



que han sido recogidos en el libro *Estudios sobre simbología cristiana. Iconografía y simbolismo del corazón de Jesús*. En ellos defiende que la primera representación plástica del culto al Sagrado Corazón conocida en Francia data de 1308 y se encuentra en la Torre del homenaje de Chinon. Le atribuye su autoría a los Caballeros de la Orden del Temple, ya que un grupo estuvo allí encerrado justo antes de la disolución final de la Orden. Según este autor, durante su cautiverio en esa torre algún templario anónimo con aptitudes artísticas rascaría en la piedra de los muros unas figuras, entre las que se encuentra, muy profundamente tallado, un corazón emitiendo rayos, y que es, para él, el Corazón de Jesús, ya que aparece acompañado de una figura masculina con aureola que lo está venerando.

Argumenta Charbonneau-Lasay que en el siglo precedente existía una gran devoción por las Cinco Llagas del Salvador, pero esa devoción fue disminuyendo y focalizándose cada vez más en el corazón como centro del sufrimiento de Jesús y como fuente de la sangre redentora. El hecho de que justo encima del corazón aparezca la Santa Cruz con una lanza apoyada, señalando la quinta llaga de Jesús hace que este autor asegure que esta inscultura sea la primera representación del Sagrado Corazón que se conoce, adelantándose iconográficamente casi un siglo a su culto litúrgico.

El corazón se convierte progresivamente en fuente de redención y en receptor sensible de los sufrimientos de Jesús, muerto por la Humanidad, alcanzando un protagonismo cada

vez mayor en la iconografía cristiana.

Durante los siglos XI y XII sólo existen representaciones de Jesús triunfante, bien sea en la mandorla mística o bien en la cruz, pero hasta el siglo XIII no aparece el hombre sufriente. Es entonces cuando surge el dolor y se glorifica a los instrumentos y elementos de su martirio (clavos, lanza, corona de espinas, llagas, sangre, etc.), en un proceso progresivo de patetismo que culmina en época barroca.

En el siglo XI Pierre Damien (1007-1072), cardenal benedictino y reformador de la Iglesia Católica deja escrita la primera mención a las Cinco Llagas de Cristo, que se convierten en una expresión devocional que hace referencia a las cinco heridas que recibió Jesús durante su crucifixión. Todavía estando vivo le atravesaron las manos y los pies con clavos para asirlo a la cruz, y una vez muerto recibió una herida en el costado practicada con una lanza y cuyo objetivo era el corazón. Al auge de esta expresión devocional habría que añadir los estigmas que sufre San Francisco de Asís en el año 1224, cuya experiencia mística contribuye a poner de relieve el sufrimiento de Jesús a través de su propio sufrimiento.

Aunque hasta finales del siglo XIV la iglesia no propicia el culto a las Cinco Llagas, éstas se convierten rápidamente en el símbolo de la Redención porque recordaban explícitamente el sacrificio de Jesús, por lo que sus representaciones se hacen muy comunes entre los siglos XV y XVII.

Aunque la técnica va modificándose con el paso del tiempo, desde las primeras representaciones miniadas hasta los grabados del siglo XVII, siempre se mantiene la misma estructura heráldica. Las manos y los

Fig. 124. Ilustración de un manuscrito con las Cinco Llagas (Libro de oraciones de Waldburg). 1486. Alemania.

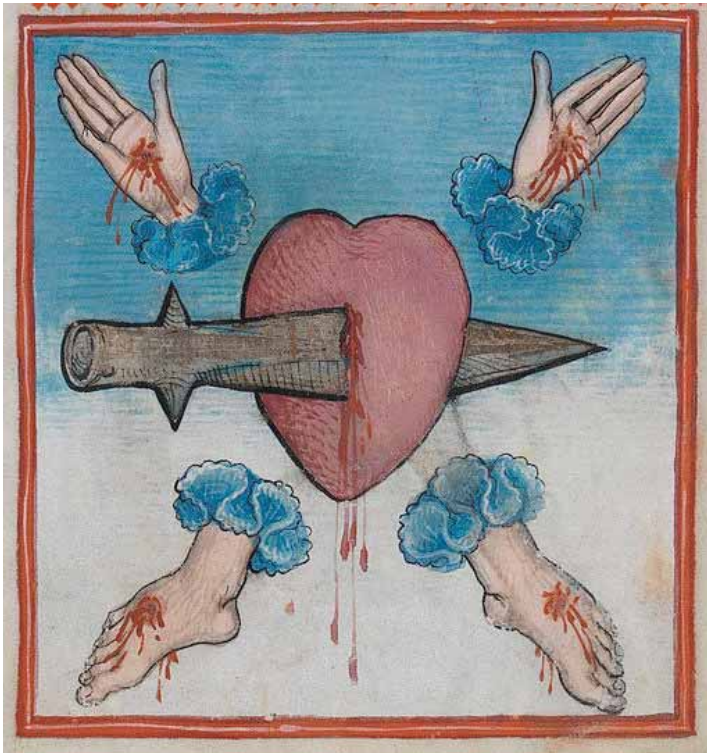


Fig. 125. Ilustración de un manuscrito con Las Cinco Llagas (Libro de horas). Mediados del siglo XV. Walters Art Museum.



pies seccionados de Cristo, atravesados por los clavos, a veces incluso sangrando, aparecen en las cuatro esquinas, enmarcando el corazón central, en el que aparece la herida del costado, también sangrando. Suelen ser imágenes de factura un tanto grosera, pero con gran preocupación por los detalles.

La quinta llaga merece atención especial, ya que terminará por adquirir todo el protagonismo, aislándose del resto y convirtiéndose en el Sagrado Corazón de Jesús, como se verá más adelante.

Jacques Gélis señala, en el tomo I de *Historia del Cuerpo*, que esa quinta llaga

"...está llena de ambigüedad; sus bordes, sus labios que dejan entrever el interior del cuerpo, evocan un sexo menstrual o una boca rezumando sangre. Una boca que todos los místicos en sus abrazos al crucifijo aspiran a besar, para realizar una transfusión, una estrecha comunión con el Salvador. ¿No es acaso el propio Jesucristo quien, en algunas representaciones, parece incitar al creyente a ese afán? ¿Acaso no vemos en algunas imágenes a Cristo exhibiendo su herida, señalándola con el índice? (Jacques Gélis, en *Historia del cuerpo*, VV.AA., 2005:36)

El tratamiento de los corazones que aparecen en estas representaciones

de las Cinco Llagas es muy esquemático, alejado de su apariencia visceral y tratado casi como un símbolo abstraído del propio órgano. Las manos anónimas que ilustraron esos manuscritos parecían suplir su pericia técnica por una gran expresividad, llegando incluso a olvidarlo para dejarlo convertido en una herida con baja iconicidad, como se aprecia en el último ejemplo. Solían aparecer en los denominados *Libros de Horas* (también denominados *Horarium*), que contenían rezos y salmos alusivos a la devoción cristiana agrupándolos en las horas litúrgicas del día.

La fuerza de estas imágenes es tan grande que aunque la Iglesia Católica en un principio no las viera muy

Fig. 126. *Santa Catalina de Siena*. S. XV. Autor desconocido. Óleo sobre tabla.

adecuadas, no le quedó más remedio que admitirlas, reconociendo que la devoción se hacía más efectiva a través de la sangre y el dolor. Este motivo iconográfico ha perdurado hasta la actualidad, ya que existen numerosas hermandades y cofradías de las Cinco Llagas.

Sin embargo, esa ambigüedad de la que habla Gélis derivará precisamente en su doble transformación, no sólo en el Sagrado Corazón, sino también en boca de donde emana la sangre sagrada de Cristo, como se verá posteriormente, en el siguiente capítulo, dedicado a la sangre sacra.

Pero antes de pasar a ese capítulo, faltaría hablar del corazón de Jesús de forma independiente.

Charbonneau-Lassay señala que la primera referencia al Sagrado Corazón fue mencionada por San Bernardo²¹, que ya en el siglo XII califica al Corazón de Jesús como fuente de vida y santidad. Los autores místicos medievales parecen ser más afectivos que intelectuales, y San Bernardo concretamente, considera amorosamente todos los aspectos de la persona de Jesús, instando a aprender del ejemplo del amor de Cristo cómo amar a Cristo.

“Pero hay algo que me conmueve más, me apremia más y me inflama más: es, buen Jesús, el cáliz que bebiste, la obra de nuestra redención. Ella reclama, sin duda, espontáneamente, todo nuestro amor. Cautiva toda la dulzura de nuestro corazón, lo exige con la justicia más estricta, lo compro-



mete con mayor rigor y lo afecta con mayor vehemencia, porque le exigió muchos sufrimientos al Salvador” (San Bernardo, 1984:279)

Charbonneau-Lassay añade que

“a partir del siglo XIII, con las cuatro corrientes místicas de los benedictinos, los cistercienses, los dominicos y los franciscanos, y en los escritos de las monjas las santas Matilde y Gertrudis, con Francisco de Asís, Buenaventura, Antonio de Padua y Ubertino de Casale, se multiplican los textos referentes al Corazón del Salvador y aparecen representaciones”. (1996:99)

21. San Bernardo de Claraval (1090-1153), último Padre de la Iglesia, gran promotor de la Orden Cisterciense y considerado como el maestro espiritual de dicha orden, escribe: “Las heridas que su cuerpo recibió nos dejan ver los secretos de su corazón; nos dejan ver el gran misterio de piedad, nos dejan ver la entrañable misericordia de nuestro Dios.” (En “Sobre el libro del Cantar de los Cantares”)

Fig. 127. *Santa Catalina de Siena intercambiando su corazón con Jesús*. c. 1460. Giovanni di Paolo. Metropolitan Museum of Art.

Fig. 128. *Santa Catalina de Siena*. Siglo XV. Iglesia de San Pedro Carpignano, Novara, Italia.



En el siglo XIV Santa Catalina de Siena (1347-1380) experimenta varias visiones místicas en las que le entrega su corazón a Jesús como símbolo de su unión con él. También recibe los estigmas invisibles de la Pasión, que siente y sufre aunque no se vean, y llega a intercambiar su corazón con el de Cristo. Sus testimonios cobran gran importancia durante ese siglo, llegando a adquirir tanta fama que la lleva a dialogar directamente con el Papa. Su papel en la Iglesia será muy importante, llegando a ser canonizada en 1461 y nombrada Doctora de la Iglesia en 1970. Su vida y su doctrina serán ejemplo a seguir para las mujeres dominicas, e inspirarán variadas representaciones artísticas sobre todo a partir del siglo XV, convirtiéndose en algunas de las primeras apariciones pictóricas del Sagrado Corazón.

No se puede hablar del simbolismo del corazón sin hablar de Santa Teresa de Jesús (1515-1582), que experimentó una visión en la que un ángel le traspasaba su corazón con una flecha ígnea²².

En su obra literaria, de estilo ardiente y apasionado, está presente el amor ideal hacia Jesús en el que ella se abrasaba. Su estilo sencillo y el acercamiento emocional a lo religioso que presentan sus escritos, así como su prolífica obra, convierten a esta autora en una de las más influyentes de la Iglesia, que si bien en un principio la vigiló y desconfió de sus experiencias místicas, terminó convirtiéndola en Doctora de la Iglesia.

Aunque su visión "amorosa" de la relación con Jesús fue muy importante en los textos, a nivel artístico no aparece ninguna representación de la santa con su corazón visto de forma explícita. Incluso en la escultura de Bernini se toca el pecho con la mano,

pero a través de los ropajes, en una visión meramente exterior.

Sin embargo, aunque no sean relevantes sus representaciones artísticas, su corazón ha sido uno de los más importantes en la historia de la Iglesia. Al morir fue enterrada en la iglesia del convento de las Carmelitas Descalzas que ella fundó en Alba de Tormes, pero nueve meses después de su muerte la losa de su tumba se movió y se ordenó abrir el ataúd, comprobando que el cuerpo estaba entero e incorrupto. Considerando este hecho como milagroso, la Iglesia optó por extraer su corazón, también incorrupto, y conservarlo como reliquia, mantenido en alcohol y dentro de una urna con forma de corazón y decorada con oro y piedras preciosas.²³

El cardiólogo N. Boyadjian (1985:25) afirma que al visitar dicha reliquia se sorprendió al observar una rasgadura en el miocardio del ventrículo izquierdo, realizando un diagnóstico: "Teresa podría haber muerto por una trombosis coronaria con ruptura de corazón, con lo que la flecha que había perforado su corazón fue probablemente la manifestación de un ataque de angina de pecho".

Aunque hay textos y testimonios referidos a la devoción del Sagrado Corazón de Jesús el símbolo del corazón no se popularizó en la Iglesia Católica hasta el siglo XVII, cuando Santa Margarita María de Alacoque (1647-1690), experimentó una visión

de Jesucristo, que se repetiría durante dos años, en la que aparecía con el corazón abierto, coronado de espinas, con una herida abierta de la que brotaba sangre y de cuyo interior emergía luz. Este emblema se ha hecho célebre como el Sagrado Corazón de Jesús, y se relaciona con el amor y el fervor religioso, así como con la pasión de Cristo. Se convierte en imagen del sufrimiento y de la compasión, pero también de salvación y reconciliación.

Suele aparecer rodeado de cruces, rayos o coronas de espinas, tal como lo relata Santa Margarita de Alacoque en sus testimonios.

La santa experimentó su visión 19 años después de que Harvey publicara su descubrimiento sobre la circulación de la sangre, y aunque es improbable que la monja conociera su teoría, seguramente sí conocía la vida de Santa Teresa de Jesús y de Santa Catalina de Siena.

En su caso, aparte del intercambio de corazones, Jesús le da instrucciones precisas de cómo debía ser la devoción hacia su corazón, indicándole la fecha de la festividad anual, las misas que se debían pronunciar, etc.

Esta devoción hacia el Sagrado Corazón se impuso lentamente en el culto católico, a pesar de ciertos ataques y la reticencia de Roma.

La Iglesia pretendió mantenerlo alejado de sus representaciones plásticas porque no quería que se con-

22. Para perpetuar la memoria de esta herida el Papa Benedicto XIII, a petición de las Carmelitas de España e Italia, estableció en 1726 la fiesta de la transverberación del corazón de Santa Teresa.

23. Además de su corazón se conservan otras partes de su cuerpo como reliquias: sus pies, brazos, manos, dedos e incluso ojos se encuentran diseminados por distintas iglesias de España e incluso de Italia o Portugal, lo que demuestra la gran capacidad de generación de peregrinaje que suponían estos restos incorruptos.

Fig. 129. Primer dibujo del Sagrado Corazón que fue confeccionado por la propia Santa Margarita María de Alacoque. Aprox. 1673.



fundiera con la pujante imagen del corazón mundano que estaba propagándose a través de la literatura laica. Sin embargo el poder simbólico del corazón era tan grande que terminó por imponerse en ambos ámbitos, el religioso y el laico.

El Sagrado Corazón fue adoptado en Francia y Polonia en 1765, y se hizo oficial en 1856, bajo el pontificado de Pío IX. En 1928 Pío XI lo elevó al rango de las mayores solemnidades y Francia se consagró al Sagrado Corazón de Jesús. Comenzaron las peregrinaciones al lugar de las apariciones y la Asamblea Nacional decide levantar en París una basílica a él dedicada que se consagró en 1919.

Esta devoción por el Sagrado Co-

razón de Jesús es propagada por la Contrarreforma durante los siglos XVII y XVIII y durante el siglo XIX se extiende también a la devoción por el Sagrado Corazón de María.

El valor simbólico del corazón y la gran importancia que se le concede en la Iglesia Católica enlaza con la simbología de dicho elemento en culturas más antiguas, en las que era considerado como morada del centro vital, como sede del impulso vital. Se puede comparar con el sol, que ilumina y calienta la vida (cultura egipcia). La luz siempre se ha considerado símbolo de inteligencia y conocimiento, mientras que el calor se ha asociado más con la representación del amor.

Fig. 130. *Sagrado Corazón de Jesús*. Óleo sobre lienzo. Pompeo Batoni. 1740. Altar de la capilla II Gesù, Roma.



Estos dos aspectos de raciocinio y sentimiento tienen una simbología muy clara en el Sagrado Corazón, que a veces se presenta irradiente, otras veces en llamas e incluso a veces de las dos formas simultáneamente. Para René Guénon (1999) la primera versión tiene que ver con la luz y la inteligencia divinas, mientras que la segunda se relaciona con el inmenso amor de Cristo por la Humanidad. Este autor cree que las representaciones del corazón irradiente son más antiguas que las del corazón llameante, y que el abandono del primero a favor del segundo es significativo porque supone un olvido del primer significado, menguando así su gran poder icónico, y que a lo largo de los siglos todavía sufrirá un segun-

Fig. 131. *Sagrado Corazón de Jesús con San Ignacio de Loyola y San Luis Gonzaga*. José de Páez (s. XVIII). Museo del Virreinato de Tepozotlan, México.



do paso en la pérdida de significado, llegando a olvidar también el amor para resumirlo en sede sentimental.

En el ámbito artístico las representaciones cardíacas van ganando en realismo, parejas no sólo al realismo creciente que experimenta la historia del arte a partir del Renacimiento, sino también al aumento del conocimiento anatómico que se desarrolla paralelamente en Europa, así como a la aparición de la imprenta, que permite una gran divulgación de esos conocimientos. En 1543 aparece la primera edición de *De humani corporis fabrica*, de Vesalio, que pronto obtuvo un gran éxito, llegando a reimprimirse en 1555. La gran difusión que tuvo este tratado de anatomía, plagado de ilustraciones, entre los artistas hace que las representaciones del corazón vayan ganando en realismo, llegando a distinguirse perfectamente la aorta o la arteria pulmonar como unas protuberancias en el centro superior.

Resulta curioso contemplar cómo la espiritualidad católica de principios del siglo XIX presenta una violencia inaudita en el cuerpo de Cristo. Sus sufrimientos se describen con todo detalle, y el culto a los instrumentos de su Pasión, y sobre todo al Sagrado Corazón alcanzan en esa época un tremendo auge.

Fig. 132. Escapularios.
Siglos XVII, XVIII y XIX.
Colección particular de N.
Boyadjian. En su libro *The
Heart. Its History, its Sym-
bolism, its Iconography and
its Diseases*.



El corazón se presenta eviscerado en primer término, pero sin hacer peligrar la vitalidad de Jesús, que aparece en segundo término con actitud de calma y sosiego, a veces incluso señalando con el dedo índice su propio corazón.

Estas imágenes del Sagrado Corazón no suelen estar realizadas por artistas de primer orden, pero la gran abundancia de representaciones dan fe del gran poder de dicho símbolo entre las masas, que encargaban objetos, láminas, tallas, cuadros, etc.,

24. En una carta dirigida a la Madre Saumaise en 1686 le dice: "Él (Jesús) desea que usted mande a hacer unas placas de cobre con la imagen de su Sagrado Corazón para que todos aquellos que quisieran ofrecerle un homenaje las pongan en sus casas, y unas pequeñas para llevarlas puestas." (Vida y Obras, vol. II:306). Ella misma llevaba una sobre su pecho, debajo del hábito e invitaba a sus novicias a hacer lo mismo.

como elementos devocionales.

Un ejemplo de ello son los escapularios, cuya presencia se extiende durante más de tres siglos, y que se portaban en el pecho para tener presente a Jesús. Su uso proviene del siglo XVII y se atribuye a Santa Margarita María de Alacoque.²⁴

En este caso se trata de corazones planos, más acordes con la técnica de bordado con que fueron realizados, pero sin perder la cruz, las llamas, la corona de espinas u otros detalles que dejan patente que no se trataba de un corazón cualquiera, sino del Sagrado Corazón de Jesús.

Estas representaciones del corazón religioso continúan no solo en escapularios, sino también en todo tipo de objetos como cruces, relicarios, libros de rezos, joyas, cálices, candelabros, etc.

Estas manifestaciones, más ligadas a las denominadas artes menores, no son tan realistas, hecho que deriva de las técnicas decorativas con las que fueron realizadas, pero, al igual que los escapularios antes comentados, por abstraídas que sean no pierden sus atributos sacros.

"Cuando del corazón humano escapan llamas... y es centro de una irradiación de rayos luminosos y gloriosos, siempre podemos deducir, a menos que el texto especifique lo contrario, que simboliza el Corazón del Redentor que se muestra en la gloria, iluminándolo todo con su esplendor. Es entonces cuando los místicos lo aclaman con las palabras de David: "En tu luz vemos la Luz"..." (Chrabonneau-Lassay, 1996:102)

A pesar de la reticencia que la Iglesia tuvo en un principio por las representaciones cardíacas, dicha iconografía

terminó por imponerse profundamente, demostrando la fuerza simbólica que tiene este elemento, que consigue difuminar al propio Jesucristo para convertirse en una metonimia suya y sobre todo, en una metáfora de su amor por la humanidad.

Esa gran fuerza simbólica queda demostrada en el Sello o Rosa de Martin Lutero, emblema diseñado por él mismo en el año 1530. El propio Lutero escribió un detallado texto describiendo e interpretando este sello, que para él era un compendio de su teología y su fe.

"La primera cosa que muestra mi escudo es una cruz negra dentro de un corazón, para que me recuerde que la fe en Cristo crucificado nos salva. [...]

Ahora bien, aunque la cruz es negra, mortificada y con intención de que cause dolor, no cambia, sin embargo, el color del corazón, no destruye la naturaleza, esto es, no mata, sino que se mantiene vivo. [...]

Pero este corazón aparece fijo sobre el centro de una rosa blanca, para mostrar que la fe produce alegría, consuelo y paz. La rosa es blanca, no roja, porque el blanco es el color ideal de todos los ángeles y espíritus". (Lutero)

Aunque el Protestantismo no promueve la veneración de imágenes, este Corazón de Jesús convertido en símbolo se hará muy conocido en los países protestantes.

Por el contrario, en las reuniones del Concilio de Trento celebradas en 1563 se redactó un decreto sobre las imágenes, en el que se señalaban las características que éstas debían seguir y las funciones que tenían que cumplir, distinguiendo dos tipos de imágenes: dogmáticas y devocionales.

Si Jesús (y también la Virgen María, que inunda la temática contrarreformista) logra sustituir al propio Dios iconográficamente hablando, parece que el corazón consigue sustituir incluso a Jesús, demostrando que los fieles católicos occidentales prefieren elementos más concretos y humanizados para sus representaciones devocionales, al contrario de lo que sucede en otras religiones, donde las imágenes creadas para tal fin son abstractas.

En el occidente contrarreformista la imaginería católica va ganando en expresividad según van pasando los siglos, mostrando cada vez más y con mayor realismo emociones de dolor o sufrimiento, llegando a su máxima expresión en época barroca. En esa exhibición de patetismo el corazón será un elemento esencial, pero también lo será

Fig. 133. Sello de Martin Lutero. 1530.



la sangre, como se verá en capítulos posteriores. Ambos elementos se convierten en recursos icónicos de gran significado y poder comunicativo dentro del arte católico.

2.2.3. SANGRE SACRA

Dentro de este capítulo se incluirán diferentes temáticas en torno a la sangre sacra de Jesús, que generan manifestaciones artísticas diferentes, y que se pueden agrupar en: el *Varón de Dolores*, la *Fuente Mística*, el *Lagar Místico* y el *Santo Grial*.

A partir del siglo XV, emparentado con el culto de las *Cinco Llagas* que se vio anteriormente, así como con la exaltación de los instrumentos de la Pasión, y siguiendo con esa progresión de patetismo que experimenta el arte Cristiano, comienza a aparecer una devoción importante por la Sangre de Cristo y por el llamado *Hombre de Dolores* o *Varón de Dolores*.

Se multiplican las representaciones de Jesucristo con el torso desnudo, flagelado, con la corona de espinas y mostrando las heridas de la pasión. Puede aparecer sedente, o bien de pie y apoyándose en una columna (*Cristo en la columna*), etc. En todas ellas la sangre es un elemento muy importante, que reafirma el gran dolor físico

Fig. 134. *Cristo de los Dolores*. c. 1493. Alberto Durero. 30 x 19 cm. Óleo sobre tabla. Galería de Arte Nacional de Karlsruhe.

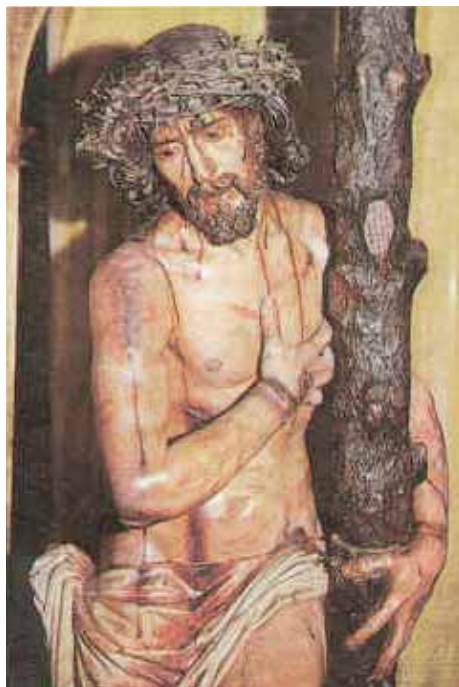


que experimentó Jesús antes de su Crucifixión y que alcanzará su máxima expresión en la imaginería barroca española.

Este Varón de Dolores deriva en dos imágenes diferentes: por un lado, a veces aparece con un cáliz que recoge su sangre, lo que prefigura el tema de la eucaristía, y por otro lado dará paso al Cristo Crucificado y sufriente, llamado muchas veces Cristo de la Sangre, con todas sus heridas y rodeado de sangre, tan repetido en época barroca.

Santiago Sebastián López (1988) señala la importancia del libro *Las Meditaciones de la vida de Cristo*²⁵ como medio de transmisión de esta imagen literaria. El texto data de alrededor de 1300 y se conservan unos

Fig. 135. *Santísimo Cristo de la Victoria*. Siglo XVII. Domingo de Rioja. Monasterio del Stmo. Cristo de la Victoria. MM Agustinas Recoletas. Serradilla, Cáceres.



200 manuscritos, incluyendo diecisiete copias iluminadas.

Este autor también señala la influencia del teatro, importante en aquella época, sobre todo con representaciones del Vía Crucis, en la difusión de esta imagen de Cristo sedente, lleno de sangre, esperando el momento de su muerte.

Este gusto por reflejar el sadismo que se da dentro de las representaciones artísticas cristianas es excepcional dentro del arte religioso, ya que si bien otras religiones elaboran imágenes más asépticas, neutras y abstraídas, el arte cristiano se convierte en "gore". Se centra en lo visceral y en la violencia gráfica, en el dolor y el horror. Mediante el exceso de sangre intenta demostrar la vulnerabilidad,

fragilidad y debilidad del cuerpo humano, teatralizando su mutilación. Se convierte en macabro, alejándose de la imaginería de otras religiones. Se centra en el dolor carnal de los cuerpos sagrados, ya sean de Jesús o de otros santos o santas, para que ese dolor sirva de ejemplo de piedad y devoción a quien lo contemple.

A diferencia de las otras religiones monoteístas el Cristianismo es la religión de la encarnación. Pero esa encarnación de la divinidad es un terreno inexistente en sus orígenes y que se va conquistando poco a poco. El Dios del Antiguo Testamento es una imagen abstracta, similar a la del Islam, por ejemplo. Sin embargo, con el paso de los siglos, ese cuerpo divinizado va convirtiéndose en el centro del sistema de creencias, generando una gran paradoja al sacralizar el cuerpo de Jesús, de santos, mártires, vírgenes, etc., mientras demoniza el cuerpo del resto de los mortales, que no es más que una cárcel para el alma y se encuentra sometido a tentaciones de las que debe alejarse para liberar los pecados.

Esa carnalidad divina llega a su máxima expresión con las reliquias. Fragmentos de cuerpos sacros se conservan en las iglesias con fines propagandísticos. Brazos, piernas, dedos, cabezas, corazones, gotas de sangre de Jesús,... atraen fieles que llegan en peregrinación para postrarse ante ellos, generando beneficios económicos para las iglesias que ofrecían este culto a través de las limosnas y de las propias peregrinaciones.

Las reliquias forman parte de la teatralización de la Iglesia Católica, que genera un gran despliegue de medios para transportarlas de un lugar a otro, para homenajearlas durante el día de culto o simplemente al presentarlas en un lugar destacado del edificio

25. Este texto, que gozó de gran popularidad desde el siglo XIV al XVI fue atribuido a San Buenaventura hasta el siglo pasado, después a Juan de Cáulibus y finalmente a Jacobo de Cordone. Pretende favorecer la piedad a través de las diferentes escenas de la Pasión de Cristo.

que las alberga, normalmente dentro de lujosos relicarios. Esas reliquias, separadas del cuerpo al que pertenecían, no son signo de la fragmentación del cuerpo o de un despedazamiento de la unidad del sujeto. Más bien se convierten en metonimias no sólo del Santo o Santa al que pertenecían, sino también del cuerpo místico de la Iglesia.

“El órgano sustraído a los restos representa la persona del Santo y sirve como testimonio de sus acciones anteriores. Estamos en las antípodas de las disecciones operadas por los primeros anatomistas para conocer el interior invisible del cuerpo humano (esta vez, separado del cuerpo al que encarnaba), sin interesarse por la identidad del sujeto”. (Le Breton, 2008:37)

A parte del *Varón de Dolores*, y como evolución de las *Cinco Llagas*, la devoción a la Sangre de Cristo, ya presente en la primera antigüedad cristiana, se mantiene viva a lo largo de la Edad Media, incluso adquiriendo mayor auge con el paso de los siglos, destacando dos temas iconográficos importantes: la *Fuente Mística* y el *Lagar Místico*. Huizinga señala que “la imagen de la sangre, que la creencia en la transubstanciación mantiene viva y excita de continuo, exteriorizase en los extremos más fogosos y más embriagadores”. (1985: 283)

El primero de estos temas, la *Fuente Mística*, proviene de una extrapolación del *Varón de Dolores*, en la que se asocia la sangre que mana del cuerpo de Cristo con el agua de la vida y como fuente de gracia, y que a su vez es símbolo de la Eucaristía. Esta imagen alivia el dolor de Jesús, que suele aparecer con actitud tranquila y menor dramatismo.

Fig. 136. *Cristo como fuente mística*. Parte del Retablo Mayor de la iglesia de San Félix. siglo XVIII. Xátiva.

Aunque la Biblia utiliza con frecuencia el simbolismo de la fuente de agua en relación con la purificación, las bendiciones y el agua de vida, esta simbología entronca con tradiciones laicas anteriores más amables que perviven hasta la Edad Media, en las que el agua simboliza lo secreto o el acceso a manantiales ocultos. Es un lugar mágico del que brota el agua, purificadora o milagrosa.

También puede simbolizar el conocimiento de saberes esotéricos o el acceso al reino de lo inconsciente (como suele narrarse en los cuentos populares). Sumergirse en el agua de la fuente puede ser el equivalente simbólico de beber un elixir especial que confiere la inmortalidad, la juventud o la salud.

El caballero medieval busca la fuente espiritual o la fuente de la eterna ju-

ventud. La fuente es simbólicamente un lugar sagrado escondido en el centro del bosque difícil de encontrar, un lugar mágico de donde brota agua en continuo resurgimiento.

Por lo tanto la *Fuente Mística* es una alegoría del poder redentor de Cristo, pero mezclado con ese componente más laico de la fuente de vida. En este caso sumergirse en el agua-sangre confiere la redención de los pecados, hecho que no podía realizarse, aunque fuera metafóricamente, en un cáliz demasiado pequeño, por lo que dicha copa se transforma en fuente, más adecuada a los propósitos requeridos.

Al hablar de sangre sacra medieval no se puede olvidar el tema de *La prensa mística* o *Lagar místico*, que relaciona la sangre de Cristo con el vino, elemento sagrado en muchas culturas y que en el caso del catolicismo llega a confundirse o a sustituir a la propia sangre, tanto en la Última Cena como en la Eucaristía.

La imagen del lagar místico tiene su origen en el Antiguo Testamento, donde la viña y la uva están presentes en varios pasajes. Estos dos elementos también fueron unos de los motivos más frecuentes en la pintura paleocristiana.

Sin embargo se considera que la primera representación visual de esta imagen aparece en el *Hortus Deliciarum* (Jardín de las delicias), un manuscrito realizado entre 1159 y 1175 por Herrade de Landsberg (1130-1195). Es una enciclopedia cristiana, la primera realizada por una mujer, donde las imágenes adquieren gran protagonismo, ya que son ellas las que estructuran el texto.

Aunque el manuscrito se perdió en un incendio en el siglo XIX, se conservan algunas copias de sus minia-



Fig. 137. *Baño místico de almas* (parte central de un tríptico). Entre 1510-1526. Jean Bellegambe. Óleo sobre tabla. Museo de Bellas Artes de Lille. Francia.

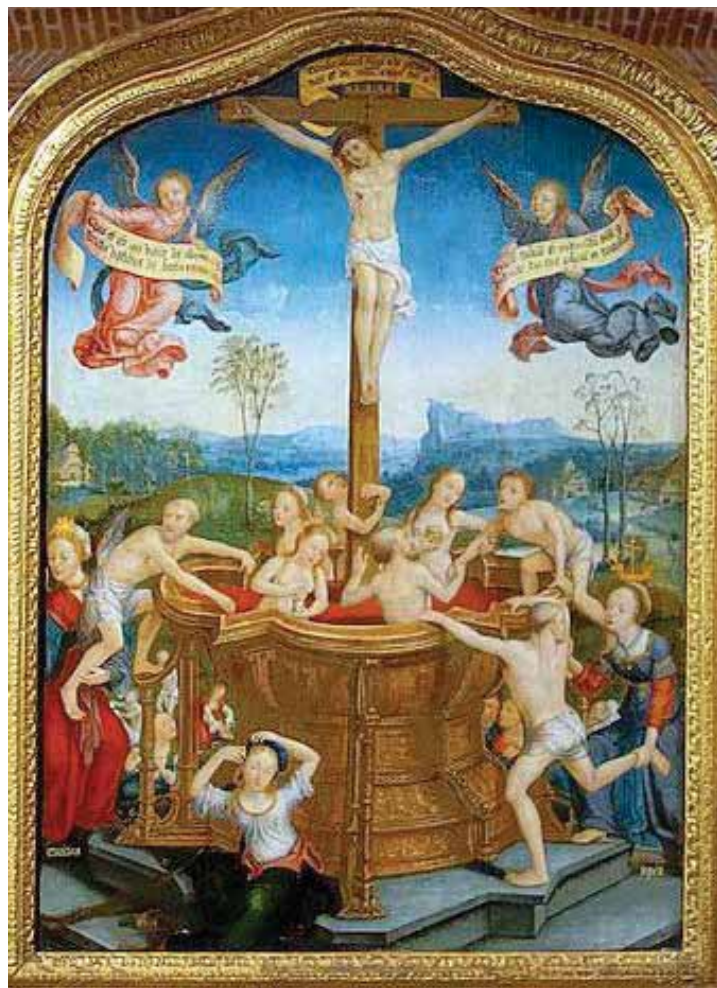


Fig. 138. *La prensa mística*, en Hortus Deliciarum. Copia del original del siglo XII realizada en 1818 por Christian Moritz.



Fig. 139. *La prensa mística* (detalle), en Hortus Deliciarum. Copia del original del siglo XII realizada en 1818 por Christian Moritz.



Fig. 140. *Lagar Místico*. Siglo XVIII. Anónimo.

turas realizadas por Christian Moritz en 1818.

La obra está dividida en seis partes, y la cuarta está dedicada a la vida de Cristo, los apóstoles y la historia del Imperio Romano. En ella aparece la que se considera primera representación de este tema iconográfico.

En el *Lagar Místico* aparece Jesucristo dentro de un lagar, con sangre emanando de sus heridas y pisando las uvas con sus pies mientras varios representantes de la Iglesia, o a veces ángeles, custodian el jugo sagrado resultante de esta acción.

El tema alude a la Pasión de Cristo, pero también al misterio de la transubstanciación de la sangre, ya que aparte de pisar las uvas él mismo es considerado como un racimo más.

El cáliz se convierte en la Iglesia, que recibe el jugo sagrado que se extrae de la prensa como símbolo de conocimiento y de perdón, convirtiéndose en bebida de redención.

Esta imagen adquirió bastante importancia, sobre todo en los países nórdicos, como metáfora de la salvación a través del sufrimiento y de la muerte de Jesucristo. A su contundencia visual se sumaba el hecho de que la mayor parte de la población europea era agrícola, y el vino era una bebida muy generalizada, por lo que el significado de la alegoría resultaba fácilmente comprensible.

En el siglo XIII San Buenaventura, en su *Tratado de la preparación para la misa*, suministra los fundamentos doctrinales teológicos en los que se inspirarían los artistas a la hora de plasmar gráficamente las ideas cristianas. Refiriéndose a la Pasión escribe: "Y el vino es imagen de la sangre que extrae del racimo, es decir, del cuerpo de Cristo, prensado



por los judíos en el lagar de la cruz". (S. Buenaventura, citado en Carmona Carmona, 2013:68)

Este tema adquiere más fuerza a partir del Concilio de Trento (siglo XVI), por acentuar el valor de los sufrimientos humanos que Cristo tuvo que sufrir, así como por reafirmar el sacramento de la Eucaristía y el dogma de la transubstanciación de la sangre, puestos en entredicho por los protestantes.²⁶

En un capítulo dedicado a la sangre sacra no se puede olvidar el receptáculo en el que se recogió la sangre de Cristo: el Santo Grial.

Esta copa tiene un gran simbolismo en el Cristianismo, ya que su origen se remonta al Antiguo Testamento. El Grial fue tallado por los ángeles a partir de una esmeralda que se des-

prendió de la frente de Lucifer en su caída, y que fue confiada posteriormente a Adán, que lo perdió al ser expulsado del Paraíso. Set logrará entrar de nuevo en el Paraíso y lo recupera. Más tarde fue preservada durante el diluvio en el Arca de Noé, luego pasó a Babilonia y luego a Cannan, donde Abraham ofreció el sacrificio. Perteneció también a Moisés y así llegó hasta Jesús, que lo utilizó en la Última Cena, realizando en éste cáliz la primera eucaristía de la historia.

José de Arimatea, hermano menor de Joaquín y por lo tanto tío abuelo de Jesús, será quién recoja en esa copa la sangre de Jesús en la cruz, y quien le pida a Poncio Pilato dar sepultura al cadáver, que llevará a su propia tumba.

Días después de la resurrección de Jesús se le acusa de haber sustraído el cuerpo del sepulcro y es encerrado. Allí tiene una visión de Cristo resucitado donde éste le designa como responsable de la custodia del Grial.

Tras ser liberado, y debido a la persecución por parte de los judíos, embarca y parte hacia las costas de Francia en el Mediterráneo, acompañado de Nicodemo, María Magdalena y otras personas, convirtiéndose así en los primeros evangelizadores de esa zona.

En el año 63 se traslada a las islas Británicas, donde, según las leyendas medievales, llevó el Santo Grial.

La búsqueda del Santo Grial es un elemento importante en las historias relacionadas con el Rey Arturo, donde se combinan la tradición cristiana

26. En 1562 se celebra una de las reuniones del concilio de Trento, en la que la Eucaristía se definió dogmáticamente como un auténtico sacrificio expiatorio en el que el pan y el vino se transformaban en la carne y sangre auténticas de Cristo.

Fig. 141. *Lagar místico* (detalle de tapiz). Hacia 1500. Museo Catedralicio de Zamora.



con antiguos mitos celtas referidos a un caldero divino. Según esta tradición ese caldero-grial evoca lo femenino, como símbolo del seno materno, de la vulva y la Madre Tierra. Una vez más elementos iconográficos cristianos y laicos coinciden.

El primer autor en mencionar el Grial es Chrétien de Troyes (siglo XII) en su narración *Perceval*, dando comienzo a una leyenda que se extendería

hasta varios siglos después. El hecho de dejar su obra inacabada, dio lugar a varias continuaciones, no siempre coherentes entre ellas.

Robert de Boron, poeta de los siglos XII y XIII, es el responsable de transformar el grial de Chrétien en *El Santo Grial*, en su libro *Joseph d'Arimatea* y *Estoire del San Graal*, según este autor, José de Arimatea usó la copa de la última cena para re-

coger las gotas de sangre que Jesús de Nazaret derramó en la cruz, y llevó la copa a Ávalon (identificado con Glastonbury, en Inglaterra), donde el Grial estuvo oculto hasta la llegada del rey Arturo y su caballero Percival.

El Santo Grial tiene un grandísimo poder simbólico, heredado de culturas primitivas donde el recipiente era un elemento muy importante, y donde aparece un culto a la diosa como vasija redondeada, considerando que el recipiente era a la vez dador y preservador de la vida y por lo tanto se relacionaba con lo femenino y maternal. En la cultura egipcia el vaso fue también muy importante (se ha hablado previamente de la vasija-corazón), así como en la tradición celta, en la que el caldero de la abundancia de la diosa Dagda podía resucitar a los guerreros muertos en él sumergidos. Este caldero mágico podía también alimentar a un millar de hombres, u otorgar el saber universal a quien ingiriera su contenido.

Estos poderes pueden ponerse en relación con algunos manantiales o fuentes, por lo que también tendrían relación con la fuente mística vista anteriormente.

El gran poder simbólico de este elemento hizo que se convirtiera en uno de los temas centrales de la tradición esotérica occidental, pudiendo relacionarlo con el Hermetismo, la Alquimia, etc. Se ha utilizado para simbolizar una puerta solar, una fuente de nutrición universal, un objeto sanador, el ascenso espiritual, etc. pero también simboliza lo femenino, el néctar de la inmortalidad, la idea de totalidad, centro, recipiente y fuente.

Si bien aparecía un cáliz en las representaciones del Lagar Místico, simbolizando a la propia Iglesia Católica, este elemento adquiere autonomía

propia, desarrollándose más en el ámbito literario que en el iconográfico, y convirtiéndose en una representación cristianizada del caldero mágico u otros mitos paganos.

La importancia de esta imagen, que será muy estudiada dentro de la psicología analítica, sobre todo por Carl Jung, reside precisamente en la mezcla que alberga en sí misma de elementos paganos y cristianos.

Como se ha visto en este capítulo, la sacralidad de la sangre de Cristo es clave para entender el poder simbólico de este elemento en el Cristianismo, aunque no hay que olvidar los paralelismos que presenta con tradiciones paganas anteriores.

La Iglesia Primitiva de Roma utilizó todo su poder para conquistar el paganismo, pero existe una idea equivocada sobre esa conquista. El cristianismo no surge en oposición a ese paganismo, sino que se origina en él, por lo que es totalmente lógico que asimile ciertos rituales, símbolos y contenidos ya existentes como propios.

Algunos Padres de la Iglesia sugirieron que los paralelismos entre Jesús y otros dioses salvadores que murieron y resucitaron anteriormente debían ser considerados como premoniciones o profecías de la venida de Jesús. Sea como fuere, parece claro que existen muchas similitudes entre la vida de Osiris, Mitra, Dionisos o Krishna y Jesús, como puede ser el hecho de nacer de una virgen, en una cueva o lugar oscuro, realizar milagros, morir sacrificados, renacer, etc.

De todas estas deidades, Osiris podía convertir el agua en vino durante los matrimonios, y la relación de Dionisos con el vino es de sobra conocida. Estudiosos como Martin Hengel o

Barry B. Powell argumentan varios paralelismos entre la religión dionisiaca y el cristianismo, como el comer y beber la "carne" y "sangre" de Cristo.

Que sea precisamente el vino la sustancia elegida como sustituta de la sangre de Cristo, ya sea en las representaciones gráficas o en la eucaristía, no es una elección aleatoria. Martin Hengel defiende que, ya que en Palestina estaban familiarizados con la transformación del agua en vino como un milagro, se esperaba que el Mesías lo realizase también, mostrándose así superior a Dionisos.

El vino se constituye, por lo tanto, como ejemplo de la apropiación que hacen sucesivas religiones, en este caso el cristianismo, del paganismo romano o de otras culturas anteriores. Si en los ritos dionisiacos el vino era una sustancia que ayudaba en la elevación o espiritualización de los participantes, en estas representaciones gráficas cristianas cumple con el mismo poder de transformación. Es el vehículo de la redención y la vida eterna.

2.2.4. SANGRE MÁRTIR

Aparte de la importancia iconográfica de la Sangre de Cristo, las Cinco llagas o el Sagrado Corazón de Jesús en la tradición católica medieval también hay que señalar el valor de la sangre no derramada por Jesucristo, sino por los santos o santas durante sus martirios.

Como se ha señalado anteriormente, la cultura cristiana no surge por oposición a los ritos paganos, sino que se genera en ellos, por lo que asume como propios ciertos rituales, de los que se adueña dándoles un giro. Así, el culto a los héroes fue

una práctica muy extendida entre los pueblos griegos o romanos, que erigían pequeños santuarios (*heroum*) dedicados a estos héroes, convirtiéndolos en lugares de culto o conmemoración. La versión cristiana de esta tradición serán precisamente los *martyrium*, edificaciones parecidas a los *heroum*, pero para venerar a un mártir, en este caso. Si la sociedad en la que surge el cristianismo está acostumbrada a rendir homenaje a ciertas personas importantes para la polis, el cristianismo se reapropia de esa idea, pero elevando a ese lugar privilegiado a personas que murieron por defender su fe cristiana en vez de morir por una causa más social o política, como podía ser defender una ciudad (en muchas ocasiones se trataba de héroes militares). En ambos casos la muerte obtenida por defender una causa "noble" es protagonista, así como el carácter redentor de la sangre derramada en ese acto. Esto explica el gran auge que tuvieron las historias de los santos y santas martirizados en la iglesia católica, que se convirtieron en héroes ejemplificadores para el resto de fieles.

Esta convicción de fe de los primeros cristianos se basa en un fundamento sólido, porque Jesús, refiriéndose a su muerte redentora, dice: "Si el grano de trigo no cae en tierra y muere, queda él solo; pero si muere, da mucho fruto" (Jn 12, 24). Los mártires, pues, no han hecho más que recorrer el camino abierto por Jesús. Para el mártir, la pérdida de la vida por dar testimonio de Dios es una ganancia, ya que gana la vida eterna. Pero es también una gran ganancia para la Iglesia, que recibe así nuevos fieles, impulsados a la conversión por el ejemplo del mártir. Ya en el siglo II (197) Tertuliano escribía "La sangre [de los mártires] es semilla de los cristianos".

Es decir, que si en un principio la sangre derramada por Jesucristo tiene un carácter redentor, su propia experiencia sirve de inspiración a los mártires que, queriendo compartir con el Salvador esa vivencia, no dudan en ofrecer su sangre por defender su palabra y su fe, convirtiéndose así en ejemplo a seguir para numerosos fieles, y alcanzando a la vez la vida eterna.

Sin alcanzar la profusión de las representaciones de Jesucristo, abundan durante la Edad Media las imágenes de martirios diversos. "La fuente más adecuada para las figuraciones sangrientas, rozando a veces el sadismo y derivando en ocasiones hacia el erotismo, es el martirio de santos y santas, tan abundante en la tradición cristiana". (Delgado Cabrera, 2011:52)

Un hito fundamental en este interés por este tipo de sangre lo marca *La Leyenda Dorada*, libro escrito por Santiago de la Vorágine (1230-1298) y cuya primera versión manuscrita aparece en 1260, aunque continuó trabajando en ella hasta 1280. En él se narran las vidas de los santos y santas, así como sus martirios, pero sin rigor histórico, y adornadas con detalles macabros para promover la compasión entre los fieles.

Este libro no se puede evaluar como documento histórico (de muchas historias no hay fuentes comprobadas,

y en muchos casos toma datos de textos apócrifos), ya que su objetivo no era redactar biografías fidedignas sino crear un libro de devoción para la gente común, que estaba inmersa en la fe cristiana y la omnipresencia de Dios. El texto pretendía propiciar la religiosidad popular, ofreciendo la posibilidad de conocer modelos de vida dignos para ser emulados.

A pesar de la falta de rigor histórico, el prestigio de la obra fue sin embargo inmenso entre los artistas, que utilizaron sus narraciones para crear escenas devotas a lo largo de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, convirtiéndose así en el libro más influyente para la iconografía cristiana, tanto pictórica como escultórica hasta la actualidad.

Durante la Edad Media se realizaron innumerables retablos ilustrando las vidas de los santos y santas narradas en *La Leyenda Dorada*, con varias escenas que incluían el martirio y que fueron seguramente fuente de inspiración para artistas, siendo una pequeña burbuja iconográfica en la que la Iglesia permitía dar rienda suelta a la aparición de escenas grotescas y desnudos.

Al sufrir persecución y muerte por defender su causa religiosa, muchos de estos mártires eran torturados hasta la muerte, pasando por supli-

cios muy variados pero casi siempre con un elemento común, que será precisamente la sangre.

Bien sean crucificados, atravesados con lanzas, quemados, separados de su propia piel o agredidos de formas varias, siempre aparece el elemento que les une a Jesucristo y su sufrimiento y que se convierte en sangre redentora, no sólo derramada para la salvación del santo o santa, sino por el bien de la comunidad, a la que educan o convierten a través del "ejemplo".

Si bien a principios de la Edad Media los dibujos eran más limpios y se centraban en el momento previo al martirio, según avanzan los siglos y la sangre va tomando importancia en la Iglesia Católica, las imágenes de estas torturas van adquiriendo realismo y la sangre comienza a colorear las escenas, intensificando el dramatismo.

Este realismo también se ve acentuado por el progresivo avance de la técnica, que conlleva el descubrimiento de la perspectiva, un mejor tratamiento de la figura, mayor dinamismo, etc.

Aparte de la sangre, las escenas del martirologio permitían la representación de la desnudez, tan presente durante la Antigüedad griega y casi inexistente durante la Edad Media.

Fig. 142. Retablo de san Cristóbal. Tablas de san Blas (detalle). c. 1300. Anónimo gótico. Museo del Prado, Madrid.

Fig. 143. Martirio de los santos San Cosme y San Damián. Tabla de Fra Angélico. Siglo XV. Museo Nacional del Louvre, París.

Arturo Delgado Cabrera (2011) señala la relación de estas representaciones con ciertas esculturas o grupos escultóricos griegos, sobre todo de la época helenística, en los que aparece el desnudo y el énfasis no está puesto en el erotismo sino en la sangre, el dolor o la violencia física, haciéndose eco del espíritu dionisiaco. "Estos grupos escultóricos están, evidentemente, mucho más próximos de las futuras representaciones plásticas del martirologio cristiano que de la producción artística del periodo clásico griego, de carácter en general apolíneo". (2011:39)

Este espíritu dionisiaco se verá incrementado, de alguna forma, con la presencia de la sangre, que puede confundirse con el vino, como se vio en el capítulo anterior.

Este autor también señala la relación sadomasoquista que la religión cristiana mantiene con los mártires, en la que están presentes, citando los estudios de Bataille, el erotismo y también la muerte, y a través de la cual se hace patente la gran contradicción de la moral católica, siempre intransigente con el desnudo pero con el desnudo presente en muchas manifestaciones artísticas religiosas de occidente.

"El erotismo conlleva, de una manera fundamental, el sentido de la muerte. El que capta un instante el valor del erotismo se da cuenta en seguida de que este valor es el de la muerte". (Bataille, 1985, citado en Delgado Cabrera, 2011:36)

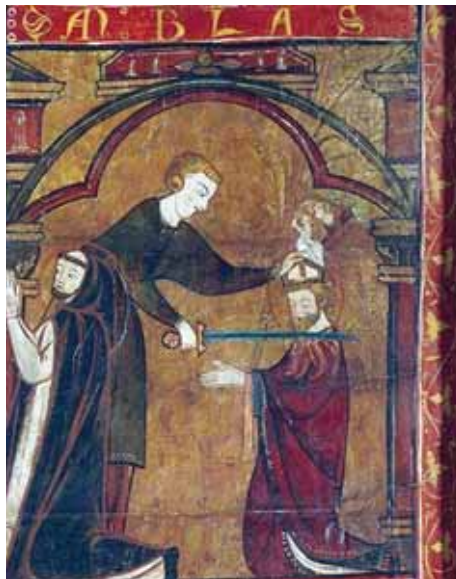


Fig. 144. *Martirio de San Cucufate*. Monasterio de San Cugat. 1502-1507. Ainé Bru. MNAC (Museo Nacional de Arte de Cataluña)

Parece que estas escenas de martirio sirven a la iglesia católica como excusa para poder representar desnudos, pero desnudos que pierden su carácter pecaminoso precisamente por la presencia de la sangre sacra, que se convierte en pura y alejada del pecado, a imagen y semejanza de Jesucristo y de todos los sacrificios a los que tuvo que someterse.

Esos rasgos de violencia, tan presentes en las escenas de martirio, se acentúan con la presencia de la sangre, por lo que carne y sangre se convierten en elementos con un gran poder simbólico. Si la carne captura la mirada erótica, ofreciendo simultáneamente la pureza de los cuerpos santos, la sangre será precisamente el elemento que aporte el contrapunto violento a esa pureza, mezclando violencia y santidad, pureza y pecado, prohibición y ejemplaridad, dolor y placer, etc. Convirtiéndose por tanto en elemento de gran poder simbólico, siempre rondando la dualidad significativa propia de la sangre que se pretende mostrar en esta investigación.

Aparte del significado simbólico, habría que añadir el cromático, ya que la carne desnuda, siempre de una tonalidad cercana al blanco para transmitir pureza, contrasta fuertemente con el color rojo de la sangre, que no destacaría tanto sobre ropajes de otros colores. Por lo tanto, el blanco y el rojo, dos de los colores rituales por excelencia según Victor Turner (1980), se convierten en protagonistas de este tipo de escenas, no sólo por su poder cromático sino también por sus connotaciones rituales propias de cualquier sacrificio.

En una época en la que las imágenes escaseaban, estas representaciones buscaban probablemente impactar a los fieles, para que se quedaran grabadas en su cabeza sirviendo de ejemplo a seguir, o bien como elemento de compasión. Probablemente las recordaran durante bastante tiempo en su cabeza debido a su dramatismo, así como por lo inusual de la presencia de cuerpos desnudos.

Muerte y vida están presentes en este tipo de escenas. La sangre sacra acarrea la muerte, pero gracias a esa sangre derramada se les ofrece la vida eterna, por lo que el carácter cíclico de la existencia está muy presente.

Dolor y muerte se mezclan con erotismo, aunque sea de forma subconsciente, por lo que de nuevo el poder de la sangre para hablar de dualismos queda claro, convirtiendo este tipo de escenas en imágenes poderosas, con gran significación y carga simbólica, que sin la presencia de la sangre, que a su vez trae muerte, y a su vez trae vida, no alcanzarían.



La sangre sacra se convierte, por lo tanto, en el vehículo para la transmutación. Las personas martirizadas trascienden el mundo físico para llegar al no físico, alcanzando la vida eterna. Formalmente esa sangre se convertirá en elemento clave para atemorizar y convencer a los espectadores. Mezclada con la atracción generada por la visión de los desnudos que la acompañaban, aunque fuera de forma subconsciente, hace que estas imágenes alcancen gran poder simbólico y por lo tanto gran éxito entre los fieles. Por ello esas escenas del martirologio se convierten en uno de los temas clave medievales, y aunque en siglos posteriores son otras las temáticas más representadas, mártires concretos como San Sebastián traspasan esa época histórica y se repiten a lo largo de los siglos posteriores.

2.2.5. CORAZÓN CARITATIVO Y EMBLEMÁTICO

Durante el Renacimiento surge una nueva actitud en el ser humano frente al mundo, fruto del desarrollo del arte, la filosofía o la ciencia. Aparece un conocimiento basado en

Fig. 145. *Caridad*. 1302-1305. Giotto di Bondone. Capilla de los Scrovegni, Padua.

el propio ser humano y sus experiencias, alejándose de creencias mágicas o relacionadas con los astros.

Se propone entonces una nueva concepción médica del corazón, derivada de los avances anatómicos producidos por las disecciones que se han visto en capítulos precedentes. Dicho órgano se convierte en algo material, corporal, por lo que el alma y el entendimiento vuelven a situarse en el cerebro, visión a la que contribuyó enormemente Descartes en el siglo XVII, que con su pensamiento intentó aunar las teorías cristianas con la nueva ciencia, generando así un dualismo que sigue presente en muchos aspectos hoy en día.

Sin embargo, ignorando esos avances médicos o anatómicos, la fuerte simbología del corazón en el arte y entre las clases populares se va afianzando, convirtiéndose en la sede de las emociones, sobre todo del amor, así como del dolor y sufrimiento producidos por ese amor. A esta concepción del corazón como metáfora emocional contribuyen diversos factores.

Por un lado la tradición cristiana que se acaba de analizar lo convertirá en metonimia de Jesucristo y en metáfora de su amor por la humanidad. A su vez será un símbolo que se apropien las místicas para representar su profundo amor por Cristo. Pero ambos amores irán cargados de dolor. El dolor que Jesús experimenta en su calvario, y el dolor que sienten las místicas en su pecho en sus trances religiosos, en un ejemplo de alteridad con el propio Jesucristo, que hace que sufran con él y por él. Así, la dualidad simbólica del corazón está servida. Amor y dolor, e incluso muerte y vida (vida eterna, en este caso) están presentes en el corazón cristiano.



Por otro lado, en el ámbito laico, que se analizará a continuación, este órgano se convertirá también en sede de las emociones, haciéndose complicado saber qué ámbito influye sobre el otro.

A mediados del siglo XIV, a medio camino entre el ámbito religioso y el laico aparece la imagen del símbolo de un corazón caritativo, como atributo de una alegoría. Fue en uno de los frescos pintados por Giotto di Bondone en la Capilla de los Scrovegni entre los años 1302 y 1305 en Padua, Italia. Este artista representó personificaciones del vicio y la virtud. Una de las virtudes es Caritas (La Caridad) o El Amor Divino, que ofrece un corazón volteado al Todopoderoso, que se encuentra sobre ella en la esquina superior derecha.

Esta idea de entregar el corazón a Dios ya había sido desarrollada en la literatura teológica, pero aquí fue empleada por primera vez plásticamente como símbolo religioso del amor en su vertiente no romántica.

Este atributo de La Caridad se generaliza desde entonces, como se puede ver en numerosos ejemplos: Tadeo Gaddi lo pinta en un fresco de la iglesia de La Santa Cruz en Florencia; Andrea Pisano lo moldea en la puerta de bronce del baptisterio de Florencia (1337); etc.

En la religión católica, las Virtudes Teologales son aquellos dones que Dios infunde a la humanidad, con el fin de que cada persona dirija sus acciones hacia Dios mismo. Estas virtudes son frecuentemente citadas en el Nuevo Testamento. Son tres, la Fe, la Esperanza y la Caridad, y se supone que son recibidas por todos los cristianos en el momento del bautismo. Debido a su importancia, las Virtudes Teologales han sido profusamente representadas en las obras de arte religioso de todas las épocas y estilos. Como se trata de conceptos abstractos, la iconografía ha recurrido al uso de alegorías para poder hacerlos visibles.

Aunque a principios del Renacimiento aparezcan varios ejemplos de la Caridad con un corazón en la mano, existe otra representación de esta virtud como madre rodeada de tres niños, amamantando a uno de ellos, que se hizo más popular posteriormente, sobre todo a raíz del tratado de Iconología que publica Cesare Ripa en 1593.

Durante el siglo XIV desaparecen las representaciones del corazón volteado, que también se repiten en imágenes laicas, como se verá en el siguiente capítulo, y a partir de

Fig. 146. *Virgen y Niño con Santos y Figuras Alegóricas*. 1315-1320. Giotto di Bondone. Temple y oro sobre tabla.



entonces comienza a verse con la base ancha mirando hacia arriba, tal y como aparece en la caja torácica. Paralelamente a este cambio de posición el corazón va adoptando una forma más puntiaguda por su parte inferior, alejándose del realismo con respecto al órgano y convirtiéndose cada vez más en una imagen abstraída del mismo.

Aunque estas imágenes son contemporáneas a la época de las primeras disecciones, llevadas a cabo por Mondino de Luzzi (1316) o Guido de Vigevano (1345), parece que el realismo incipiente de las ilustraciones que acompañan a los textos anatómicos manuscritos no causan mucho impacto o repercusión en los pintores o escultores. Hasta un siglo después no aparece la imprenta, por lo que parece poco probable que conocieran esas ilustraciones de primera mano. En cualquier caso, se trata de representaciones no realistas del órgano, más cercanas al símbolo que a

Fig. 147. *La Caridad*. Detalle de la puerta de bronce en el porche sur del Baptisterio de San Juan. 1337. Andrea Pisano. Florencia.



la propia viscera. De hecho presentan similitudes con el corazón que aparece en otras representaciones religiosas, como pueden ser las de Santa Catalina de Siena que se vieron en el capítulo 2.2.2., y que tienen más en común con otro tipo de corazón, de carácter laico, que aparece por primera vez en *Le Roman de la Poire* (1250), dentro de un contexto romántico del amor cortés, como se verá en el capítulo posterior.

Por lo tanto, estos corazones caritativos, aunque de carácter religioso, son más cercanos al símbolo del amor como característica humana que al amor a Jesucristo. No hablan de un amor religioso, sino del amor que todo ser humano posee como una característica intrínseca, haciéndose eco del nuevo pensamiento que caracterizará al Renacimiento y que sitúa al hombre como medida de todas las cosas.

Siguiendo esta vertiente del corazón caritativo, religioso pero con unas connotaciones mucho más humanistas y antropocéntricas surgen durante los siglos XV y XVIII los denominados emblemas (también llamados empresas, jeroglíficos o divisas), que tuvieron gran auge. Se trataba de imágenes enigmáticas acompañadas de un título que ayudaba a descifrar

Fig. 148. Fresco en el que aparece *La Caridad*. Siglo XIV. Tadeo Gaddi. Basilica de la Santa Cruz, Florencia.



un oculto sentido moral, religioso o político que se recogía más abajo en un pequeño texto, en verso o en prosa. El emblema clásico se compone de esos tres elementos: una figura, generalmente realizada mediante grabado xilográfico o calcográfico; un título, que suele ser una sentencia o agudeza, en cierto modo críptica, casi siempre en latín, que da una pista para completar el sentido de la imagen; y un texto explicativo, que interrelaciona el sentido de la imagen y el del título, y que en un principio estaba escrito en latín pero termina escribiéndose en lenguas vernáculas.

En 1531 se publica el primer libro con emblemas, titulado *Emblematum Liber*, de Andrea Alciato (1492-1550), que tuvo un gran éxito y que pronto fue imitado por otros autores, llegando a tener más de 150 ediciones durante los siglos XVI y XVII. Conocidos como *emblemata*, su propósito era complicar lo sencillo y oscurecer lo obvio, generando unos libritos con carácter didáctico pero también lúdico, que se convirtieron en parte integral de la cultura europea durante

dos siglos. Podían versar sobre diferentes temas, tanto desde un punto de vista laico como religioso, pero en esta investigación interesan los que tienen al corazón como elemento protagonista.

Entre los libros de emblemas publicados en los que aparece este elemento iconográfico se pueden citar los siguientes: *Schola Cordis*, de Van Haeften (contiene cincuenta y cinco grabados con corazones, ilustrados por Boethius à Bolswert). *Cor Jesu Amanti Sacrum* (1635), con grabados de Antoon Wierix. *The flammulae Amoris S.P. Agustini* (1629) de Michel Hoyer (contiene finos emblemas con el corazón de San Agustín).

A partir de ahí se suceden publicaciones con temática variada, pero en este caso interesa la temática cordial, que toma dos direcciones: una religiosa y otra laica. En el primer caso hereda el simbolismo cristiano del Sagrado Corazón, pero en los emblemas deja de pertenecerle a Jesús y se convierte en un corazón anónimo, católico y que sirve como ejemplo para adoctrinar a los fieles. Normalmente aparece rodeado de angelillos, y tiene más que ver con el amor y la piedad cristiana que con el sacrificio de Jesús o su corazón, enlazando con la temática llevada a cabo en el siglo XIV por las obras que presentaban al corazón como atributo de la alegoría de La Caridad, y que se han visto previamente. Se convierte entonces en el órgano religioso por excelencia, en una metáfora de la personalidad piadosa, en una caja que alberga la fe.

La naturaleza y función del corazón humano se vuelven cada vez más distantes en el ámbito de la ciencia y en el de la religión. En el segundo caso, el poder simbólico y metafórico de este órgano salvó su función reli-

giosa, que no se ve afectada por los conocimientos científicos.

En el segundo caso, influenciado por la literatura amorosa de la época, se convierte en sede del afecto y metáfora de los sentimientos. El corazón se concibe como un complejo jeroglífico del amor, en imagen de la relación entre el ser humano y su propia interioridad, así como de la relación entre el interior y el mundo exterior. Se convierte en un receptáculo vacío, un contenedor, un espacio.

Es entonces un órgano extraíble, transportable, puede ser donado e intercambiado, entendido como casa, como receptáculo de secretos, etc., por lo que su gran versatilidad en cuanto a significados lo convierte en protagonista formal de numerosos emblemas.

Tanto en su versión laica como en la religiosa el corazón aparece muy abstraído, casi como forma geométrica aunque con cierto volumen, generado por el claroscuro que le otorgan las líneas xilográficas o calcográficas. A mediados del siglo XVII, época de mayor esplendor de estos libros de emblemas, tanto las publicaciones anatómicas como los teatros anatómicos habían alcanzado ya gran difusión, por lo que es fácil adivinar que los responsables de la realización de estos emblemas tenían ciertos conocimientos médicos o anatómicos que sin embargo obviaron a la hora de realizar sus grabados, importándoles más el poder simbólico del órgano que su parecido con la realidad. El corazón del ámbito científico y el del ámbito artístico toman por tanto rumbos separados, centrándose el primero en la descripción lo más detallada posible del órgano, mientras el segundo se centraba en el gran poder simbólico de una sencilla forma plana y geométrica.

Fig. 149. Emblema de *Emblemata Sacra*, 1624. Daniel Cramer.

Fig. 150. Emblema de *Emblemata Sacra*, 1624. Daniel Cramer.

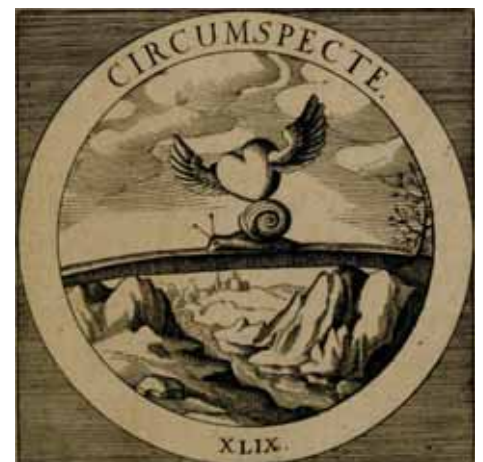


Fig. 151. Emblemas de Vol-sinnighe Uytbeelsels, 1615. Gabriel Rollenhag.

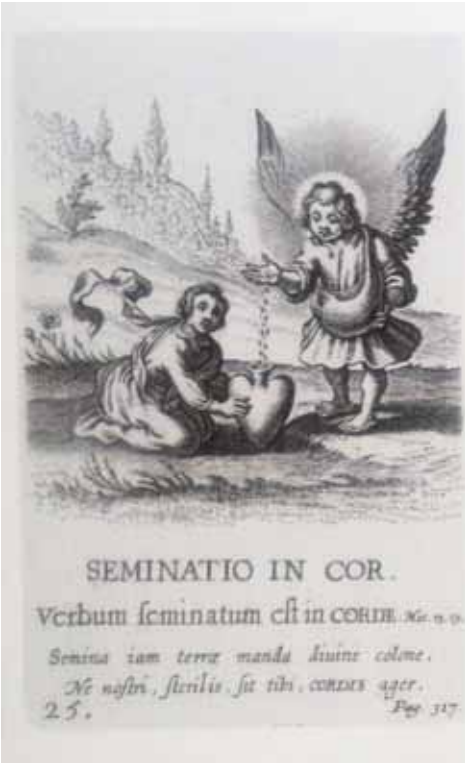


Fig. 152. Emblemas de Cor Jesu Amanti Sacrum, 1635. Antoon Wierix.



Fig. 153. Emblema de Cor Jesu Amanti Sacrum, 1635. Antoon Wierix.



La gran difusión que tuvieron estos emblemas desembocará por un lado en los libros de oraciones que aparecen durante los siglos XVII y XVIII, aunque progresivamente irán disminuyendo sus ilustraciones a favor de los textos. Por otro lado, los emblemas tendrán gran influencia en las tarjetas de amor laicas que se extienden a partir del siglo XVIII y que se verán en capítulo posterior.

2.2.6. CORAZÓN LAICO

Paralelamente al desarrollo del corazón como elemento iconográfico desde la perspectiva católica va surgiendo otro tipo de corazón laico, sin connotaciones religiosas y más relacionado con el amor. Es complicado determinar sus orígenes, pero

hay que analizar diversas causas en su aparición. Los propios textos cristianos reinterpretados, la literatura medieval y la cultura árabe son sus principales fuentes.

Por un lado el amor se confunde con el amor místico que las religiosas experimentan con Jesús, y que se puede llevar fácilmente a un contexto más prosaico. Por otro lado en ciertos textos cristianos, y dependiendo de las traducciones, se puede leer la palabra corazón haciendo referencia a la piedad, a los sentimientos, o al propio órgano.

Richard Lewinsohn (1962:95) señala que en ningún otro poema de la temprana Edad Media se habla tanto del corazón como en *El libro de los Evangelios*, escrito por Otfredo de Weissenburg (800-870) y en el que se narra la vida de Jesús como si de una epopeya se tratara.

En el lamento mortuario de María Magdalena ante la tumba de Cristo aparece por primera vez el amor asociado al dolor, convirtiéndose la aflicción amorosa a partir de ahí en uno de los grandes temas de la literatura universal.

"Me han quitado
a mi Señor amado,
mi amado corazón.
Por eso me taladra así el dolor."
(Otfredo de Weissenburg, citado
en Lewinsohn, 1962:95)

Como se vio anteriormente, en el cristianismo el corazón se ha subordinado al alma y ha terminado por convertirse en una de sus metáforas, así como de la vida sentimental. Sin embargo, en el Islam no ocurre lo mismo, hecho que para Hoystad será determinante en la concepción del corazón europeo.

"En el Islam, el corazón tiene tal importancia emocional, intelec-

tual y, sobre todo, espiritual que éste y la cultura árabe pueden ser caracterizados como la más destacada de las culturas del corazón, además de, tal vez, la última que pervive. Para el Islam el corazón no es sólo una metáfora, sino el órgano objetivo tanto para la percepción, intuición y conocimiento, como para la inspiración, revelación y comprensión de lo divino." (Hoystad, 2007:119)

2.2.6.1. Corazón Sufí

Dentro de la cultura árabe hay que señalar al sufismo como generador de una praxis religiosa e intelectual determinada con el corazón como eje, que sucede en lo interno, en el interior de cada persona. Por eso mismo resulta muy complejo expresar con lenguaje lo que eso significa. El sufí busca la iluminación para convertirse él mismo en luz. Su objetivo es la unión con Dios, y para ello el camino es el amor, que es lo más interno de cada persona, y que está grabado en el corazón. Está identificación con Dios expresa la propia divinidad del ser humano, ya que el amor está inscrito en él.

Dios se aparece en el corazón de quien le ama, y éste es para los sufís un órgano pensante, reflexivo, sabio, capaz de crear imágenes. La sabiduría es para ellos fruto del corazón, y para ello cuentan con varias imágenes literarias: su representación es una flor o una fuente que crece del corazón; o bien un corazón con alas. La revelación de Dios puede aparecer en cualquier momento de la vida, por lo que dicha flor (o fuente) sale justo en ese momento de revelación.

Aunque estas imágenes son muy claras, y aparecen en numerosos textos,

no existen representaciones plásticas de ellas, debido fundamentalmente al carácter iconoclasta de esta cultura.

En la vertiente laica, la poesía andalusí de los siglos VIII-XV está repleta de imágenes literarias sobre corazones sintientes, palpitantes, enamorados, etc.

Esta concepción del corazón que tiene la cultura islámica es importante en la formación de un corazón europeo, ya que, siguiendo de nuevo a Hoystad (2007), hay motivos para pensar que la Andalucía musulmana supuso un paso intermedio entre la Antigüedad y Europa. Para este autor, no sólo la ciencia, la filosofía, la mística o la alquimia encontraron el camino hacia la cultura europea a través de la cultura andalusí. También lo hicieron la mentalidad y la vida de los sentimientos, que se extienden a través de la poesía de los trovadores, cuyos predecesores son los poetas del amor árabes.

El más significativo de estos poetas fue Yalal ad-Din Muhammad Rumí, también conocido como Rumi (1207-1273), gran pensador y místico sufí.

Su obra más importante, compuesta por poesía mística, es el *Masnavi-ye Manavi* (Coplas Espirituales), pero también tiene discursos, sermones, etc.

Sus versos hablan de la experiencia interna que inunda el corazón humano, transmitiendo el mensaje que él halló en su propio corazón. Entiende que Dios es el amado del ser humano, así como el ser humano es el amado de Dios. Por eso su poesía, aunque mística, está inundada de amor, y hace referencias constantes al corazón como sede de ese amor. Toda su obra está consagrada a la nostalgia de lo divino y a la celebración de un amor terrenal en apa-

riencia, pero que en realidad es una metáfora del amor divino. El corazón está muy presente en toda su obra, cargado de emociones diferentes y entendido metafóricamente.

“Deja tus preocupaciones y ten un corazón completamente limpio, como la superficie de un espejo que no contiene imágenes. Si quieres un espejo claro, contémplo y mira la verdad sin vergüenza, reflejada por el espejo. Si se puede pulir metal hasta asemejarlo a un espejo, ¿Qué pulido podría necesitar el espejo del corazón? Entre el espejo y el corazón ésta es la única diferencia: el corazón oculta secretos, pero el espejo no.” (The Divani Shamsi Tabriz XIII. Rumi, 1997)

“Pon tus pensamientos a dormir, no dejes que hagan una sombra sobre la luna de tu corazón. Deja de pensar.” (Rumi, 1997)

“No te desvíes de la intención de tu corazón.” (Rumi, 1997)

“En el día de tu muerte tus sentidos físicos desaparecerán. ¿Tienes la luz espiritual que ilumine tu corazón? Cuando en la tumba tus ojos se llenen de polvo ¿Brillará tu sepultura intensamente?” (El Masnavi II. Rumi, 1998)

Tras su muerte sus seguidores fundaron en el siglo XIII la orden sufí *Mevleví*, más conocidos como los “Derviches Giróvagos”, ya que realizan una meditación en movimiento llamada *sema*, una danza sagrada en la que hombres (y actualmente también mujeres) giran sobre sí mismos acompañados de música, creciendo con amor y abandonando el ego para llegar a Dios.

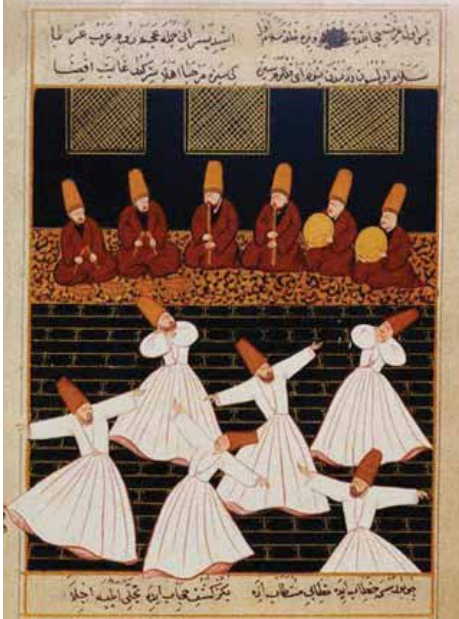
Esta danza parte del corazón, ya que la persona que gira comienza con-

centrándose en su propio corazón, cruzando primeramente los brazos sobre el pecho y más tarde poniendo sus manos sobre el corazón, que poco a poco se van abriendo hasta quedar con los brazos estirados, con una mano girada hacia arriba y la otra hacia abajo, entrando en un estado meditativo que le permite girar y girar con un movimiento en espiral, en un signo de apertura de su corazón hacia Dios, hacia la luz, simulando una dirección ascendente.

El vestuario de los Derviches está estrechamente relacionado con la honra funeraria de Mevlana (Rumi). El color blanco, que predomina en todo el traje, se identifica con la mortaja fúnebre; el peculiar gorro cónico, de color rojizo y hecho con piel de camello (*kulah*) representa la lápida de la tumba; y la capa negra (o roja) con mangas muy anchas (*hirka*), que se quitan al empezar a bailar, el ataúd. La falda tiene gran vuelo, por lo que al empezar a girar da la sensación de envolver a la persona, generando un efecto con un gran componente estético que comparte con todo el ritual. Esta danza resulta curiosa en una cultura iconoclasta, ya que constituye una manifestación artística de carácter plástico muy contemporánea y sin embargo ancestral.

Es significativo que los colores empleados en este baile ritual sean precisamente el negro, el rojo y el blanco. Victor Turner (1980) defiende que son precisamente esos tres colores los más empleados en rituales primitivos de todo el mundo por su gran significación derivada de la conexión directa con los fluidos corporales: las heces, la sangre, la leche y el espermatozoide respectivamente. Esta conexión cromática con hechos no sólo fisiológicos, sino también emocionales, hace que el uso de estos tres colores

Fig. 154. Miniatura anónima de unos derviches sufís bailando. Siglo XVI.



siga en pleno vigor en manifestaciones artísticas contemporáneas, como se verá en la segunda parte de esta investigación.

El carácter estético de esta danza, así como su gran significación cromática y conceptual, dotan a este antiguo ritual de una tremenda actualidad, situándolo en un lugar muy cercano a las performances contemporáneas.

La gran influencia que ejerció Rumi queda patente no sólo en la preservación de esta danza ritual que sus seguidores han conseguido hasta nuestros días, sino también por la enorme fama que adquirieron sus escritos. Aunque en muchos casos con origen místico o religioso tuvieron tanta difusión que excedieron el ámbito culto y escrito para pasar al ámbito oral, transformándose en cancioncillas populares de amor que pasaban de boca en boca, transportando ese

Fig. 155. Derviches bailando en una ceremonia sufi de la rama Mevlevi (Estambul). 2012.



amor místico al terreno del amor carnal y humano, al igual que sucedió en el caso de *El libro de los Evangelios*, escrito por Otfredo de Weissenburg.

Así, la Alta Edad Media y el Renacimiento constituyen, para Hoystad (2007), el momento en el que realmente se forma el corazón europeo, cuya simbología se completará en el Romanticismo.

Leyendas como la de *Tristán e Isolda*, *Le roman de la rose*, *La canción de los Nibelungos*, etc, pertenecen a este periodo, y en todos ellos los impulsos del corazón vencen a la razón e incluso a la moral.

2.2.6.2. Corazón Cortés

No hay que olvidar que entre los siglos XII y XV el arte y la cultura occidentales, basados hasta entonces en el predominio de valores religiosos van evolucionando. Nace una nueva mentalidad burguesa y mercantil, fruto del desarrollo de las ciudades y la vida urbana, así como de las universidades. En ese ambiente se inicia la secularización de los conocimientos. Muchos nobles, cortesanos o burgueses aprenden a leer, por lo que el conocimiento empieza a difundirse, dejando de ser patrimonio exclusivo de los clérigos. Y este nuevo ambiente cultural favorece el desarrollo de la

Fig. 156. Miniatura del manuscrito *Le roman de la poire*. 1250. Taller del maestro de Bari. París.



producción literaria, que se escribirá en lenguas vernáculas.

Aparecen por toda Europa multitud de cancioncillas populares, al igual que en el mundo árabe, basadas en textos literarios más elevados que terminan en boca de las clases más populares. Sobre todo son frecuentes en Alemania, Francia y España. Lewinsohn (1962:99) cita varias de estas canciones, como ésta datada sobre el año 1100 en el sur de España:

Mi corazón se va de mí.
Oh, Señor, ¿me ha de retornar?
¡Tanto es mi amor por el amado!
Enfermo yace ¿cuándo sanará?

En este contexto surge el amor caballeresco y cortés, donde todo giraba en torno al corazón. Debido a los cambios sociales acaecidos en aquellos siglos se modifica la visión de la mujer, y aparece un nuevo orden social, la caballería. Ambas cuestiones se ven reflejadas en la literatura,

Fig. 157 y 158. Cofre alemán. Madera de roble con incrustaciones de marfil, taracea y pintura al temple. Entre 1325 y 1350.



bien sea a través de los trovadores o a través de los romances o libros de caballerías, y suponen una gran influencia sobre la formación de los corazones europeos, que se convierten en símbolo del nuevo ideal de los sentimientos, donde quien traiciona el amor lo traiciona todo. El corazón se convierte en metáfora del amor, separándose del corazón corporal.

Casi la totalidad de los textos de esa época fueron escritos por hombres, por lo que siempre se presenta a las mujeres como a las enamoradas y hambrientas de amor, cuya atención se centraba en conquistar a los hombres, y que se convierten así en depositarias del corazón, del amor y de los sentimientos.

Aunque los textos literarios no religiosos con el corazón como protagonista ya aparecen en el siglo XI, Lewinsohn (1962) señala que tardan dos siglos en aparecer sus representaciones gráficas debido a una oposición de la Iglesia, que despreciaba al corazón como símbolo mundano de los pecados carnales y por lo tanto lo apartaba de sus manifestaciones artísticas (las únicas existentes), ya que entonces las artes plásticas debían cumplir lecciones de moralidad ante los creyentes. Sin embargo, la Iglesia tuvo que terminar por tolerarlo como un mal inevitable, ya que

“El simbolismo del corazón procedía de la esfera social superior, de las cortes y de los señores feudales, de los caballeros y sus acaudaladas damas. Los círculos que cultivaban el culto mundano del corazón eran los bienhechores de la Iglesia y de los conventos. No sólo habían prestado buenos servicios con su dinero a la fundación y engrandecimiento de los conventos, sino que muchos de ellos habían puesto sus vidas en

juego por sus creencias. Seguían marchando a Tierra Santa para arrancarles a los infieles el dominio de los lugares memoriales cristianos. Eran los aliados de la Iglesia, su mejor ayuda. (Lewinsohn, 1962:113)

La primera representación de la que se tiene constancia en la que el corazón es empleado en un contexto metafórico como un símbolo romántico, data de mediados del siglo XIII. Pertenece a una ilustración del romance francés *Le roman de la poire*, obra de Tibaud.

El título de la obra toma su nombre de la escena en que una doncella ofrece una pera a su amado, como una analogía de la manzana de Eva.

En una de las miniaturas, dentro de una caligrafía dorada con una letra S mayúscula, puede verse al personaje protagonista, Doux Regard (Mirada Dulce) de rodillas delante de la damisela, ofreciéndole el corazón del amado. La ilustración de este corazón fue pintada en un estudio parisino sobre el año 1250. El corazón tiene la forma de una piña volteada, acorde a las descripciones anatómicas textuales de la época, ya que así había sido detallado por médicos como Galeno o Avicena.

Esa imagen del amor cortés, representado por una dama con un corazón, o bien por un caballero que le ofrece un corazón, se extiende desde la literatura hasta objetos más artesanales, como cofres o tapices.

En todas estas imágenes el corazón se presenta como una forma plana, casi geométrica, sin referencias anatómicas.

Sin embargo, hay que hablar de una excepción en ese mundo literario

Fig. 159. *La ofrenda del corazón*, Tapisserie d'Arras. Museo de Cluny de París. Principios del siglo XV (1400-1410). Lana y seda. 2,47 x 2,09 m.



Fig. 160. *La influencia de Venus*. Miniatura de *Las epístolas de Otea a Héctor*. Christine de Pizan. París, c. 1406.



tan masculino. Se trata de Christine de Pizán (1363-1431), primera mujer europea que se dedica a la literatura de forma profesional, vendiendo sus libros y ganándose así la vida. En sus textos la concepción de la mujer es diferente, ya que siempre defendía la dignidad y validez femeninas, llegando incluso a denunciar al autor de *Le roman de la rose* por su misoginia y la imagen nefasta que mostraba de las mujeres en su poema.

Christine siempre le dio mucha importancia a las miniaturas que ilustraban sus manuscritos, siendo ella personalmente quien las ideaba y las contrataba. En uno de sus libros,

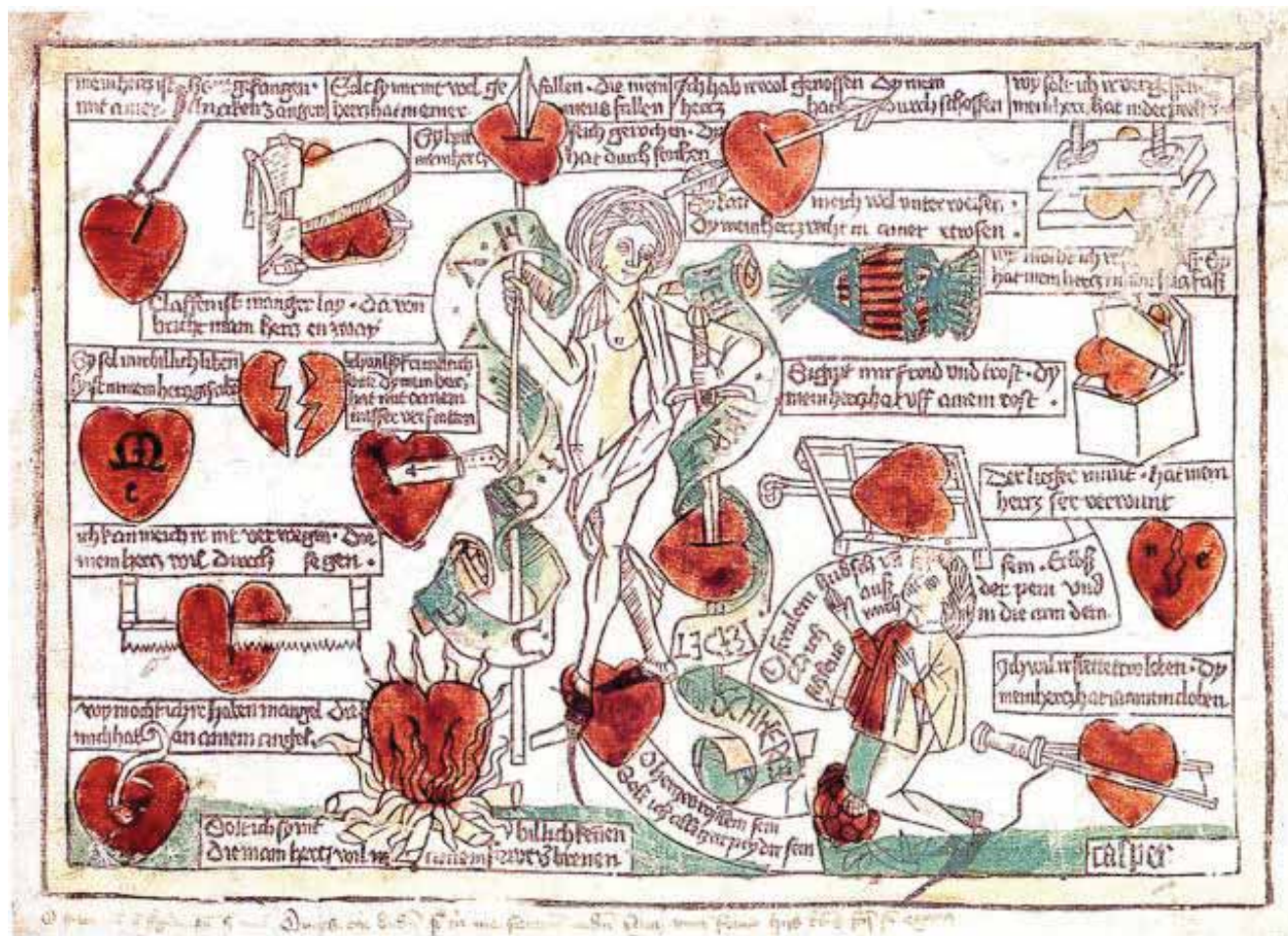
Las epístolas de Otea, una colección de 90 cuentos alegóricos, aparece una ilustración en la que una serie de hombres y mujeres ofrecen sus corazones a Venus.

Esta miniatura resulta significativa por varias cosas. En primer lugar incluye a hombres en esa ofrenda de corazones, y en segundo lugar, relaciona a la diosa Venus con ese símbolo, cuestión novedosa y que se repetirá posteriormente. Si el corazón en aquellos tiempos ya era considerado como el símbolo del amor y Venus era la Diosa del Amor, resulta sencilla la relación entre ellos, pero hasta entonces ni Venus ni Afrodita tenían al corazón como uno de sus atributos.

En cuanto a la presencia de hombres entregando sus corazones, resulta extraño en el contexto medieval, ya que la mujer había adquirido el protagonismo como única receptora de sentimientos, cosa que no había sido así en la Antigüedad Clásica, ni posteriormente en el Romanticismo, momentos en los que también aparecen hombres entregando sus corazones. Sin embargo, será esta imagen femenina medieval la que persista en el tiempo y la que conduzca a la visión más banalizada del corazón, como se verá más adelante.

Otro ejemplo de la identificación de Venus con el corazón la encontra-

Fig. 161. *El poder de Venus*.
Hacia 1485. Maestro Casper
von Regensburg. Grabado.



mos en un grabado iluminado del siglo XV, realizado por Casper von Regensburg. En él se observan distintos modos de tratamiento de las enfermedades del corazón, pero no desde el punto de vista médico, sino desde el sentimental, mostrando diferentes corazones heridos por amor. Para presentar las patologías amorosas, el autor opta por realizar metáforas visuales con el corazón, mostrándolo partido a la mitad, encerrado en una caja, atravesado por una espada, consumiéndose en llamas, etc. demostrando ya en el siglo XV el gran poder simbólico de este elemento, tanto visual como verbalmente.

Por lo tanto, si bien ni Venus ni Afro-

ditá presentan en Grecia o Roma un corazón como atributo, en el siglo XV la identificación de ambos era bastante común, llegando incluso a añadirse un corazón en las representaciones de Cupido en siglos posteriores, que hasta entonces sólo había tenido arco y flechas.

Le Livre du Coeur d'Amour épris es una novela alegórica del rey René d'Anjou, siguiendo la tradición del amor caballeresco de *Le Roman de la Rose*. Los personajes principales son la encarnación de los sentimientos como el Honor, la Esperanza, la Tristeza o el Amor, aunque el protagonista es el propio rey. Contiene dieciséis miniaturas plagadas de co-

razones. La gualdrapa de su caballo, lugar reservado para representar los escudos de armas del caballero, está decorada con corazones con alas. En otra de estas miniaturas el Amor le entrega al Deseo el corazón del rey enfermo.

El corazón como emblema del amor siguió extendiéndose a lo largo de los siglos, sobre todo bajo la influencia de poetas y novelistas, que ignorando los avances médicos continuaron viendo en el corazón la sede de todos los sentimientos, convencimiento que experimenta su punto álgido durante el Romanticismo. El lenguaje popular con referencias al corazón se extiende en todas las lenguas eu-

Fig. 162. Miniatura ilustrando *Le Livre du Coeur d'Amour épris*, atribuida a Barthelémy Eyck. Mitad del siglo XV. Biblioteca Nacional de París.



Fig. 163. Miniatura ilustrando *Le Livre du Coeur d'Amour épris*, atribuida a Barthelémy Eyck. Mitad del siglo XV. Biblioteca Nacional de París.

ropeas, y la producción de objetos de uso cotidiano con corazones se generaliza, apareciendo en joyas, moldes de repostería, sellos, etc. También se popularizan los libros de rezos, oratorios dedicados al Sagrado Corazón, que también incluyen este tipo de láminas, aunque en este caso con un sentido religioso.

Aparece en ilustraciones de libros de amor, como el *Petit Livre d'Amour*, una colección de poemas escritos en 1500 por Pierre Sala (1457-1529), un anticuario y ayudante de cámara de Louis XII. Estos poemas de amor incluyen 13 miniaturas, realizadas con oro y colores brillantes. El maestro ilustrador se identifica con el Maestro de la Chronique Scandaleuse. El libro fue escrito como regalo a su amada, que después llegaría a ser su mujer.

Fig. 164. Miniaturas de un manuscrito con versos de un poeta a su amada. A la derecha hay un corazón de enamorado, quemándose en fuego mientras es sofocado con lluvia. De una colección de 49 sonetos. Finales del siglo XV.

En una de estas miniaturas aparece el autor, Pierre Sala, depositando su corazón en una margarita (simbolizando a su dama, llamada Margarita). En otra aparecen dos alegorías de La Expresión Amable y Las Buenas Maneras, que están atrapando corazones alados con una red.

2.2.6.3. Corazón Decorativo, Plano Y Geométrico

Dentro de la producción de corazones desde la perspectiva laica habría que hablar también de otro tipo de representación de este órgano, que se vuelve decorativo, plano y geométrico. Es un corazón ajeno al cuerpo, que no habla del ser interior ni de ninguna característica fisiológica, que pierde iconicidad, o mejor dicho, que nunca la tuvo, que se queda resumi-



Fig. 165. Miniatura de Petit Livre d'Amour (c. 1500). British Museum, en la que aparece el autor, Pierre Sala, depositando su corazón en una margarita (simbolizando a su dama, llamada Margarita).



do en un signo. No tiene volumen, es un grafismo plano. Parece que formalmente guarda más relación con formas geométricas antiguas o con formas naturales u orgánicas.

Este diseño geométrico del corazón se puede encontrar en algunas fuentes anteriores al siglo XIII, pero en esas situaciones no representaba un corazón, y difícilmente estaba asociado con alguna alegoría amorosa. Normalmente representaba hojas de hiedra o nenúfar, semillas, elementos decorativos geométricos o incluso formas relacionadas con los órganos sexuales femeninos. Unos de los mejores ejemplos de la aparición de este tipo de corazón plano lo constituyen las representaciones que de dicho símbolo aparecen en la cueva almeriense de Los Letreros. Estas pinturas rupestres, datadas en época neolítica, ya se vieron previamente, en el capítulo 2.2.1., referido al corazón antiguo.

Al contrario que el corazón religioso, que contaba con la mano de los artistas, este corazón laico dependió más de

Fig. 166. Miniatura de Petit Livre d'Amour (c. 1500). British Museum, en la que aparecen dos mujeres cogiendo corazones alados con una red.



la artesanía y de las llamadas "artes menores". Esto supone una gran diferencia formal, ya que en el primer ámbito los conocimientos médicos y sobre todo anatómicos sobre el corazón fueron capitales, influyendo enormemente en las representaciones plásticas que se hacían de dicho órgano, que como se dijo anteriormente, van ganado en realismo a lo largo de los siglos. Sin embargo, en el ámbito laico, las manos artesanas no están preocupadas por ese realismo, ni tienen probablemente acceso a las fuentes escritas en las que se desarrollan esos conocimientos anatómicos, por lo que su corazón se mantiene plano y con una iconicidad baja.

Este corazón laico se desarrolla a su vez por dos vías diferentes: la del amor y la decorativa, que terminarán fusionándose. Ésta última vía decorativa muestra un corazón plano, convertido en signo, que proviene probablemente de motivos naturales, de hojas, y que tiene más que ver con el valor que con el amor. No está relacionado con el ser interior, no tiene un sentido religioso ni espiritual. Ese cora-

zón es plano y se mantiene plano a lo largo de la historia.

El origen de esta forma plana parece provenir de la hoja de hiedra, que en la cultura etrusca era considerada como símbolo de la inmortalidad y del renacimiento. Su color invariablemente verde durante todo el año, así como su carácter de planta trepadora, que parece abrazarse, hizo de ella símbolo de la amistad y la fidelidad. En la Antigua Grecia los novios era agasajados con ramos de hiedra. También las ménades, las bocantes o los sátiros llevaban coronas de hiedra o adornaban con ella sus tirsos, símbolos fálicos relacionados con Dionisos. Esa sencilla forma simétrica está presente en la decoración de numerosas vasijas griegas, y aunque en origen representaba hojas vegetales, al verla de forma independiente puede confundirse con un corazón perfectamente.

Otro ejemplo del uso de esta figura en la Antigua Grecia lo constituye las monedas cirenses, en las que aparecen un relieve bastante pronunciados con esta forma. La colonia griega de Cirene (actual Libia) adoptó para sus monedas la iconografía de la semilla de una planta muy valorada entonces tanto por sus propiedades medicinales como culinarias, el silfio o laserpicio. Era una especie de hinojo de gran tamaño y que actualmente está extinta, pero que fue muy cotizada, como recoge Plinio el Viejo en su *Historia Natural*. Uno de sus principales usos era como contraceptivo o abortivo.

Aunque no está demostrado, existen teorías que defienden que esta relación de las formas geométricas vegetales de época griega con el corazón romántico de siglos posteriores debe su origen a la relación que esas formas vegetales tenían con el amor y la amistad, en el caso de la hiedra,

o con la sexualidad, en el caso del silfio.

Aparte de las representaciones de este corazón geométrico en la Antigüedad, presentes en vasijas griegas, monedas, etc., a finales del siglo XIII aparece la representación plástica de este corazón meramente decorativo como reclamo comercial, como marca de fábrica de los fabricantes de papel, que exportaban su producto a lugares lejanos y que pretendían que su clientela reconociera su producto. Por ello idean filigranas o marcas de agua con diferentes formas, entre las que se encuentran abundantes corazones. C.M. Briquet señala la existencia de 160 marcas de fábrica que tenían la forma de corazón entre los siglos XIV y XVI (Briquet, 1907, citado en Lewinsohn, 1962:115). Si bien las más tardías evocan más claramente a corazones, las primeras tienen más relación con hojas, de ahí su perfecta simetría.

Lejos de ser un corazón romántico, parece guardar más relación con el valor u otras cualidades masculinas, hecho que se reafirma al saber que el destino de la mayor parte del papel fabricado era para cancillerías o asuntos burocráticos.

Otro lugar en el que el corazón decorativo tiene protagonismo es en los naipes. Aunque el origen de este juego no está claro, así como tampoco lo está el origen de sus símbolos, lo que sí se puede afirmar es que el corazón se empezó a utilizar en la baraja cuando este símbolo estaba ya muy de moda en otros terrenos.

La mayor parte de las cartas eran de un solo color o como mucho dos: negro y rojo, ya que su fabricación estaba ligada al desarrollo de la xilografía. Uno de los juegos de naipes mejor conservado es el diseñado por

Fig. 167. Mosaico de la Emperatriz Zoe. Santa Sofía. Siglo XI. Aparecen unos motivos cordiales en la biblia que sujeta Jesús.

Fig. 168. Vasija griega. Siglo III a.C.

Fig. 169. Fragmento de vasija griega. Una ménade sostiene un tirso forrado de hojas de hiedra y vid. Atenas, 480 a.C.



Figs. 170, 171 y 172. Monedas cirenses con motivos cordiales. Siglo VII a.C.



Fig. 173. Dibujos de agua cordiformes de los años 1326, 1330, 1392 y 1425. (Según C.M. Briquet en *Les filigranes*, Ginebra, 1907).

Fig. 174. Dibujos de agua cordiformes de los años 1470, 1496, 1523 y 1600. (Según C.M. Briquet en *Les filigranes*, Ginebra, 1907).



Fig. 175. Juego de naipes diseñados en Francia por el Rey Carlos VII. Siglo XV.

Fig. 176. Cartas de una baraja alemana, donde los palos eran diferentes: bellotas, hojas, corazones y cascabeles. c. 1540.



el rey Carlos VII de Francia a mediados del siglo XV.

El origen de los símbolos de los diferentes palos de la baraja francesa no está claro, algunos defienden que provienen de los símbolos de la baraja alemana (cascabeles, hojas, bellotas y corazones), otros de la influencia de la baraja española (oros, bastos, espadas y copas).

Hay quien ve la relación de los cuatro palos con las cuatro clases sociales: nobleza, agricultores, caballeros y clero, o bien con las conductas humanas: la tendencia a contabilizarlo todo, la relación con el entorno, con las herramientas, y las emociones.

En la equivalencia de la baraja francesa con la española los corazones equivaldrían a las copas, hecho que podría relacionarse con la simbología que tiene el Santo Grial dentro de la Iglesia Católica y que se ha relacionado con el Corazón de Jesús, ya que ese recipiente contuvo la sangre de Cristo y por lo tanto puede entenderse como una metáfora del propio Jesucristo, de su corazón, de su esencia.

Dentro de esta segunda representación del corazón, plana y resumida a un signo, y con un carácter más decorativo que amoroso hay que hablar también de él como símbolo de valentía, virtud, generosidad y bondad, asociado muchas veces a motivos heráldicos.

El origen de esta acepción se encuentra en Brujas, y aparece por primera vez a mediados del siglo XV como emblema de un famoso empresario que se llamaba Jacques Coeur (1400-1456). Llegó a ser banquero de la corte francesa y Ministro de Hacienda. Para hacer honor a su apellido, llenó las paredes exteriores de su palacio con decoraciones de

Fig. 177. Vidriera con el Escudo de Jacques Coeur, famoso empresario de mediados del S.XV. Brujas.



corazones, y los incluyó también en su escudo, que pronto se extendió por numerosos países debido al gran éxito comercial que tuvo. Dicho escudo está compuesto por tres corazones, que provienen de su apellido, y tres conchas, que eran símbolos de navegantes, ya que mantiene oficinas y almacenes en todas las grandes ciudades portuarias de Europa y del Oriente. Como mantenía negocios en muchos lugares del mundo, el símbolo del corazón se hizo internacional.

También incluye en la fachada de su palacio su slogan *A vaillants coeurs riens impossible* (Nada es imposible para los corazones valientes), por lo que en este caso el corazón se convierte en un emblema del valor y la valentía, volviendo a retomar el significado que tuvo el corazón en los países nórdicos en épocas pasadas, sobre todo en la cultura vikinga, en la que la compasión se veía como una debilidad, y donde los sacrificios humanos se llevaron también a cabo en época precristiana. En esta cultura de la vergüenza y el honor, la valentía y la lealtad al señor eran la clave para garantizar la honra. El valor se asentaba en el corazón, y por los textos literarios se observa que un corazón valiente es más pequeño que uno cobarde. Tiene que contener poca

Fig. 178. Escudo de Jacques Coeur, famoso empresario de mediados del S.XV. Brujas.



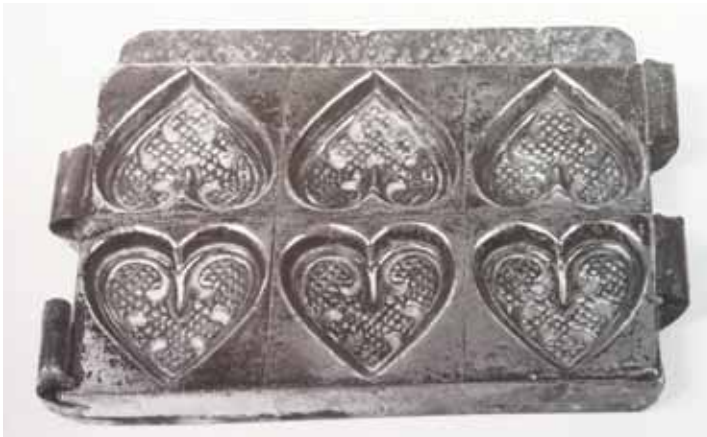
sangre, y ser firme y frío para no temblar, porque lo que hace crecer y temblar al corazón es la afluencia de la sangre. Esta cultura le concedió anatómica y fisiológicamente al corazón la responsabilidad de generar un carácter valiente, y aunque es absorbida por el Cristianismo, este empresario flamenco revive este otro significado.

A partir del siglo XV se multiplica la producción de objetos con la imagen del corazón, en esta vertiente plana que ahora se está estudiando, y que no simboliza el amor, sino que se trata solamente de un elemento decorativo. Aunque a veces resulta complicado distinguir si su significado es laico o no, debido sobre todo a la similitud con el Sagrado Corazón, Charbonneau-Lassay (1983) diferencia unos de otros por la presencia o no de rayos, llamas, o la Santa Cruz emergiendo del propio corazón, afirmando que en la mayoría de los casos en los que aparecen estos elementos se trata de símbolos del Sagrado Corazón, mientras que si no aparecen, se trata de producciones laicas.

Dentro de estas producciones laicas, encontramos innumerables ejemplos de joyas, sellos, pasadores, anillos, amuletos, cerraduras, cajas, joyeros, moldes para galletas, broches para sombreros, decoraciones en tejidos o

Fig. 179. Molde para bombones. Siglo XIX. Colección particular de N. Boyadjian.

Fig. 180. Piezas de joyería con forma de corazón, decoradas con filigranas en oro o plata. España, Holanda y Portugal. Siglo XIX. Colección particular de N. Boyadjian.



libros, bordados, vajillas, etc.

Uno de los ejemplos más claros de simbiosis entre lo laico y lo profano es el llamado Corazón de Viana, joya típica de la orfebrería portuguesa, muy presente sobre todo en el norte del país desde finales del siglo XVIII. En esa época se produce el máximo auge del culto al Sagrado Corazón de Jesús, pero en este caso basa su forma en joyas laicas anteriores realizadas en filigrana. Las llamas que brotan del Sagrado Corazón y a las que se refiere Charbonneau-Lassay se representan en este caso por las formas curvas de la parte superior, generando una abstracción muy orgánica de esta figura, que le ha permitido llegar hasta nuestros días sin la carga religiosa con la que fue creada en su origen. Existen joyas de este tipo más sencillas y otras más complejas, y su uso ha perdurado hasta la actualidad, llegando incluso a convertirse en el símbolo de la ciudad Viana do Castelo, y siendo fuente de inspiración para la artista Joana Vasconcelos, como se verá en el capítulo 3.2.3.

2.2.6.4. Corazón Romántico

Para terminar con el estudio de las representaciones cardíacas dentro del ámbito laico que se están viendo en este capítulo, habría que hablar del corazón romántico, no referido a ese periodo artístico conocido como Romanticismo, sino entendiéndolo en la acepción más contemporánea de dicho término, con un carácter muy popular y que hace referencia a una idea de amor idealizado, simplificado y trivializado.

Desde el siglo XVII el símbolo plano de este corazón ha sido ampliamente utilizado, en su sentido más banalizado, para tarjetas que se intercambiaban en el día de San Valentín en época victoriana, y que tienen sus orígenes tanto en las imágenes del amor cortés como en los emblemas amorosos vistos anteriormente. Estas tarjetas tuvieron su máxima producción en torno a 1900, siendo realizadas mediante cronolitografía.

A partir de la aparición en estas postales la presencia de este corazón plano no ha dejado de aumentar en la cultura popular, haciéndose presente en cajas de bombones, pegatinas y demás productos propios de la cultura popular como símbolo del amor romántico.

Fig. 181. Ilustración de una postal de San Valentín. Siglo XIX.



Fig. 182. Ilustración de una postal de San Valentín. Siglo XIX.



Fig. 183. Ilustración de una postal de San Valentín. Siglo XIX.



En la década de los 70 del siglo XX, con el movimiento hippie, vuelve a aumentar su popularidad, traspasando los límites del amor romántico de pareja para convertirse en símbolo del amor universal, haciéndose muy presente en la decoración de productos propios del ámbito del diseño, como estampados de telas, portadas de discos, tazas, camisetas, papeles pintados, etc.

Su presencia desde entonces no ha dejado de intensificarse, y artistas como Keith Haring (1958-1990), perteneciente al movimiento de pop art de los años 80, lo incluyen en su obra, popularizándolo aún más.

Este icono del corazón rojo, reducido a un signo, que roza lo cursi y lo hortera, será también elegido como

elemento protagonista en alguna de las obras de artistas de la primera década del siglo XXI como Damian Hirst (Bristol, 1965) o Jeff Koons (Pensilvania, 1955), cercanos ambos a la estética *kitsch*. En el caso del primero, el título de su obra hace referencia a un hito de la cultura pop de los años 60, la canción de los Beatles *All you need is love*. En cuanto al segundo, su corazón colgado simula un bombón o regalo gigante. Ambos hacen un uso bastante frívolo y banal del corazón, acorde con la significación actual adquirida de este órgano reducido a signo.

También se ha llegado a utilizar a partir de la década de los 80 en los videojuegos, como símbolo de vida, y recientemente, desde finales de los

años 90, como símbolo de salud cardíaca, bien en asociaciones cardiológicas médicas o incluso para señalar alimentos saludables y/o bajos en colesterol.

Así mismo, innumerables tatuajes con motivos de corazones, tanto en su vertiente anatómica como en su vertiente geométrica dejan clara la presencia de este signo en la sociedad actual, en la que aparece como una de las imágenes más comunes y repetidas.

Como se ha visto, la representación del corazón y la sangre desde la perspectiva artística a lo largo de la historia, ya sea en su vertiente laica o sacra, sufre un estancamiento a partir del siglo XVII, y no será hasta la llegada del siglo XXI cuando reaparezcan

Fig. 184. Ilustración de una postal de San Valentín. Siglo XIX.



con fuerza ambos elementos, fruto de una evolución de significados que logra unificar los avances médicos con el campo artístico, caminos que hasta entonces parecían tomar direcciones diferentes.

Si se tiene en cuenta el hecho de que tanto la cultura como el momento histórico modifican la idea que una sociedad tiene del cuerpo, de los sentimientos, etc., hay que pensar en las teorías de Foucault. Este autor afirma que los pensamientos básicos que las personas barajan como verdades sobre la naturaleza humana y la sociedad varían a lo largo de la historia, y son impuestos desde el poder imperante. Dicho poder, que cada vez se hace más invisible, conforma así nuestro sistema de creencias, nuestras normas de conducta, nuestra forma de pensar, nuestra subjetividad, etc. Dado que el poder cambia según los límites geográficos y las épocas históricas, dicho sistema de valores cambiará con él, y por lo tanto es relativo, mutable.

En una sociedad como la actual, en la que la Medicina o la Tecnología tienen una presencia como nunca antes

Fig. 185. Dibujo de Keith Haring. 1985.



habían tenido, será inevitable por tanto su influencia en el ámbito artístico, que incorpora de forma natural los avances médicos y tecnológicos en su discurso.

Hasta aquí se ha realizado un estudio de los significados del corazón y la sangre a lo largo de la historia, desde su dimensión médica y desde su dimensión artística, porque para entender el significado de estos dos elementos en el arte actual, es necesario entender su pasado, que les aporta matices variados y que se hace imprescindible conocer para abordar su capacidad simbólica actual.

Siguiendo de nuevo a Foucault, se puede ver el cuerpo, sin embargo, desde otra perspectiva, ya que éste encarna, desde su individualidad, un pequeño poder, un micro-poder, generando nuevos significados que se escapan o se oponen a ese poder imperante. Para él el cuerpo es el objeto sobre el que fluctúan esas relaciones de poder. Es un fenómeno social objetivable como objeto de conocimiento y por lo tanto, puede ser historiado o teorizado según diferentes epistemes.

Fig. 186. Dibujo de Keith
Haring. 1987.



Fig. 187. *All you need is
love, love, love.* 2009. Da-
mian Hirst. 152 x 152 cm.
Serigrafía con polvo de
diamante.



Los y las artistas propuestos en la segunda parte de esta investigación, están realizando propuestas de cuerpos generadores de nuevos significados y por lo tanto, no politizados. A través del corazón o la sangre están usando esos cuerpos como herramientas de micro-poder, indagando en sus significaciones más profundas, aportadas por la gran carga simbólica que ofrecen estos dos elementos.

Yves Michaud señala, como conclusión en *Historia del Cuerpo*, hablando de las representaciones artísticas corporales actuales, que el cuerpo es el último punto de anclaje al que agarrarse para

“...aprehenderse como ser, organizarse, manipularse, transformarse, sobrepasarse como persona o individuo entre los demás, ya sea por medio de la cirugía, las terapias, las drogas o una fuerza estoica”. (Michaud, en *Historia del Cuerpo*, volumen III, 2005: 419)

Este autor defiende que la gran profusión de imágenes médicas del siglo XX hace que nos coloquemos ante una realidad desnuda, perdiendo la dimensión simbólica y metafórica que permitía previamente la representación, de forma que el cuerpo se ha posicionado como presencia

carnal, “se ha vuelto más importante que nuestra alma; se ha vuelto más importante que nuestra vida”. (2005: 419)

Si bien es cierto que durante el siglo XX la carnalidad en el arte tuvo un lugar importante, con movimientos como el Accionismo Vienés, el Body Art, el Arte Feminista, etc., parece que la tendencia artística experimenta un cambio a partir del año 2000, devolviéndole al cuerpo humano, y sobre todo al interior del cuerpo, ese componente simbólico que Michaud dice haberse perdido.

Por eso la segunda parte de esta investigación, centrada en las manifestaciones artísticas occidentales del siglo XXI, presenta una serie de obras y de artistas que trabajan con el enorme poder simbólico de la sangre y del corazón en la actualidad, y que les sirve como vía de reflexión sobre cosas tan intangibles y trascendentales como la búsqueda de identidad o el origen de la vida; el cuestionamiento del yo o del *self*; la conexión humana con la naturaleza o el cosmos, con el devenir cíclico de la existencia, con la dualidad de contrarios generada por ese carácter cíclico, sobre todo con la dicotomía muerte-vida; así como la expresión de una unidad a través de la tensión entre contrarios.

Fig. 188. *Hanging Heart*, 1994-2006. Jeff Koons.



Por ello, quizá sean más apropiadas unas palabras de Merleau-Ponty para cerrar este capítulo.

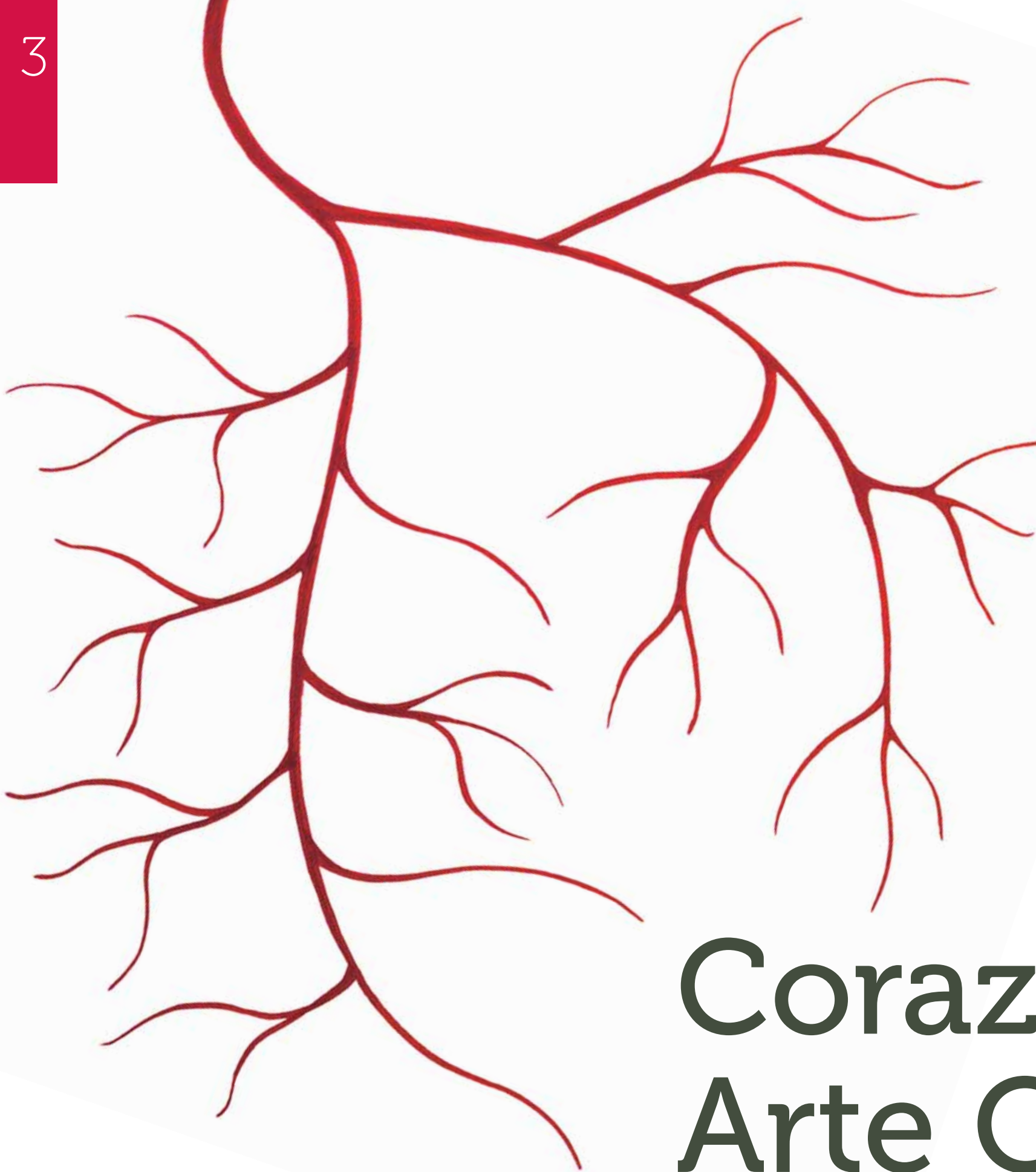
"Nuestro siglo ha borrado la línea divisoria entre el "cuerpo" y el "espíritu" y ve la vida humana

como espiritual y corporal en su totalidad, siempre con una base en el cuerpo. [...] Para muchos pensadores, a finales del siglo XIX era un trozo de materia, un haz de mecanismos. El siglo XX reactualizó la carne, es decir, el cuerpo animado, y profundizó en ella". (Merleau-Ponty, 1973, citado en *Historia del cuerpo*, volumen III:287)

Durante el siglo XX se reactualizó esa carne, haciéndola protagonista en muchas ocasiones del discurso artístico, dándole una materialidad que reivindicaba su existencia a través de la propia presencia, pero sin ir más allá, sin buscar significados más profundos. Sin embargo, con el cambio de siglo, a partir sobre todo del año 2000, el arte contemporáneo, o por lo menos una parte del arte contemporáneo, está profundizando en esa carne, eligiendo el corazón y la sangre como elementos simbólicos de gran poder que heredan todos los significados históricos que se les han dado, pero también añadiéndoles otros nuevos.

Dentro de los significados históricos, aparte de los aportados por las representaciones médicas y artísticas que se acaban de ver, habría otro componente a señalar: el uso de ambos elementos desde el punto de vista ritual, presente en numerosas culturas y que ciertos artistas retomarán, como se verá más adelante, sobre todo desde el campo de las performances.

En esta sección del arte más reciente, que parte del corazón o la sangre como elementos esenciales y que permiten aportar diversos significados a su propia carnalidad se centra precisamente la segunda parte de esta investigación.



Coraz
Arte C

ción, sangre y
Contemporáneo

Corazón, sangre y Arte Contemporáneo

Tras el repaso histórico y simbólico, tanto desde el punto de vista médico como desde el punto de vista artístico que se llevó a cabo en la primera parte de esta investigación, le toca el turno ahora al estudio del arte contemporáneo más reciente, y cómo ciertas manifestaciones artísticas actuales se hacen eco del enorme poder simbólico tanto del corazón como de la sangre.

Estos dos elementos, lejos de estar olvidados, parecen estar resurgiendo con fuerza en el ámbito artístico, sobre todo a partir del año 2000. La búsqueda de las causas de ese resurgimiento es precisamente lo que ha guiado esta parte de la investigación, pretendiendo analizar los diferentes usos y significados actuales que estos dos elementos tienen para cada artista seleccionado.

Aunque cada obra de las elegidas transmite ideas específicas, parece haber una idea común a todas ellas, y es la idoneidad que presentan tanto el corazón como la sangre para albergar profundos y polisémicos significados, pero sirviendo siempre para reflexionar sobre la propia identidad, para hablar del carácter cíclico de la

vida, de la transitoriedad, trascendencia y fragilidad de la existencia, o de la dualidad de los contrarios que implica el hecho de tratar con la vida y la muerte simultáneamente, etc.

Para entender el alcance de significados que pueden tener estos dos símbolos habría que adentrarse en el mundo del mito, que es un lugar de la mente humana no claro, no consciente, no entendible desde el punto de vista racional y conectado a lo artístico, lo religioso, lo globalizador o lo creativo. Es una mirada poco clara desde lo racional y muy fuerte desde lo emocional.

En primer lugar, habría que hacer una distinción entre mito y símbolo. Partiendo de que todo mito se halla situado en el ámbito de lo simbólico, por lo que será necesario comenzar por el análisis o reflexión sobre el símbolo para poder llegar al mito.

Siguiendo a Mardones (2000), habría que distinguir varias clases de símbolos. Por un lado, existen aquellos que presentan un significado arbitrario y cuyo objetivo es funcional, ya que pretenden abreviar o simplificar un significado. Entre ellos se encontrarían todos los signos matemáticos de

resta, suma, etc. En este caso se utiliza más la palabra signo.

Por otro lado, nos encontramos con el símbolo que, al contrario que el signo, no es arbitrario. Tiene cierta similitud o resonancia con lo que evoca o significa, pero va ligado a un tipo de pensamiento menos racional del acostumbrado, ya que al pertenecer al ámbito de lo inconsciente, hace que se traspase la barrera consciente para pasar al lado misterioso de la fantasía, de la imaginación incontrolada, ilógica e irracional.

Será precisamente esta segunda acepción la que interese en esta investigación, ya que sobre ella está constituida la base del pensamiento artístico, y aporta soluciones cuando se pretende hablar de cuestiones no materiales, de conceptos que no se pueden definir de manera clara y concreta debido a su abstracción pero que sin embargo son fundamentales para la vida como el amor, la felicidad, los sentimientos en general o todo lo referido al ámbito de lo sagrado y lo trascendente.

El símbolo, al contrario que el pensamiento lógico, se sitúa en el ámbito del conocimiento indirecto. Evoca lo ausente o no sensible en todas sus formas. Habla de lo inconsciente, de lo metafísico, de lo sobrenatural, de lo surreal, de lo sagrado,...acercando estos territorios al mundo profano.

El pensamiento relacionado con lo simbólico lleva consigo el peso de la historia y de las experiencias propias, por lo tanto, entra dentro del terreno de lo subjetivo, ofreciendo una polisemia de significados que hace que se pueda repetir indefinidamente, prestándose así a innumerables interpretaciones.

Tiende a lograr la conjunción de los contrarios, y tiene el poder, como

ya dijo Jung, de insuflar contenido consciente a lo inconsciente.

Indica que además del conocimiento racional y analítico, que suele descomponer el objeto de su reflexión, corriendo el riesgo de no ver la totalidad, existe otro tipo de conocimiento que sí se orienta al conjunto de los procesos, captándolos de una sola vez, sin análisis ni reflexión conscientes.

Pero, aunque los símbolos estén vinculados con los grandes arquetipos universales, no se pueden entender fuera de una sociedad y un momento histórico determinados. Sólo pueden ser recibidos correctamente dentro de un grupo social concreto, configurando un orden de valores y convirtiéndose así en un recurso humano por excelencia, ya que tras él laten interrogantes sobre el inicio y origen de las cosas, su razón de ser e incluso su esencia misma, enfrentando al ser humano con preguntas tan serias y trascendentes como las planteadas en el mundo filosófico.

Si se asiste a una globalización generalizada en todos y cada uno de los aspectos que rodean al ser humano, el mundo artístico se hace también eco de ello, y el poder simbólico del arte deja progresivamente de tener diferentes interpretaciones dependiendo del lugar de producción para introducirse, sobre todo en la última década, en una visión global, que no admite apenas diferencias entre lugares geográficos distintos. La muerte de las religiones está cada vez más presente, pero el pensamiento simbólico es inherente al ser humano, por lo que parece que se va construyendo una nueva mitología y/o simbología no religiosa, internacional, que mira a los orígenes, común a toda la humanidad.

Esta idea la defienden pensadores como Lluís Xabel Álvarez o José M^a Madornes. El primero, en su libro *Estética de la confianza* (2006), reflexiona sobre el cambio que está sufriendo la estética contemporánea, alejándose de la filosofía de la sospecha, propia de la confrontación característica de épocas pasadas, para adentrarse en una época regida por el amor y el placer, que generen confianza. Entiende la confianza como regla de la convivencia que a su vez origina supervivencia y como eje de la construcción del yo, por lo que cree que se debe confiar en las imágenes estéticas. Cree que "el arte debe restaurar la necesaria confianza en la realidad que posibilita la única y conciliadora experiencia común". (2006:54)

Y tiene confianza en que el arte se extenderá en una relajada explosión de mestizaje entre las ideas occidentales y las extraoccidentales, dirigiéndose hacia un canon global, sin diferencias sociales o étnicas, cada vez más compartido.

José M^a Madornes, por su parte, en su libro *El retorno del mito*, hace un recorrido por las diferentes dimensiones del mito, incluyendo su relación con la cultura, la religión, la filosofía, la ciencia, etc., así como un repaso de su historia, concluyendo que tanto nuestra cultura como nuestra sociedad necesitan al mito, que se convierte en un eje de conjunción entre la racionalidad prevalente y el conocimiento aportado por lo mito-simbólico. El autor se muestra convencido de que hay regiones enteras del pensamiento y la cultura, como la religión, que no son realmente comprensibles sin entender su potencial simbólico. A estas regiones de pensamiento se podría añadir el arte.

"Nos colocamos fuera del lenguaje claro y distinto, de la lógica científica, para caminar por los vericuetos de la paradoja y la polisemia. Estamos en el reino de lo inexacto, de la interpretación inacabable y múltiple. Un ámbito no carente de indicadores y normas de circulación, pero más curvilíneo y menos recto, lineal, de lo que gusta el pensamiento funcional, estratégico y logológico." (2000:14)

"Nuestra cultura y sociedad necesitan el mito. Precisan conjugar la racionalidad funcional prevalente hoy, hasta la desecación de los acuíferos del sentido, con la dimensión mito-simbólica que media y expresa este sentido profundo de la realidad y la vida a través de la religión, los mitemas literarios y artísticos, etc. Arte, religión, sentido deben estar unidos estrechamente a lo tecnocientífico y productivo. Lo funcional no puede devorar, so pena de cáncer cultural, a lo mito-simbólico. Estamos llamados a la conjugación." (2000:17)

Esta idea de que los mitos y los símbolos evolucionan con el tiempo, pudiendo modificar su significado, transformándolo o ampliándolo, también es defendida por Joseph Campbell (2013), que señala que la vida de una mitología deriva de la vitalidad de sus símbolos como metáforas, y ya que la sociedad está cambiando tanto, las mónadas del pasado se van disolviendo, por lo que la nueva mitología se está convirtiendo en una necesidad espiritual y social, en un momento en el que, hablando siempre en términos mitológicos, los antiguos dioses han muerto y los nuevos no han nacido todavía.

Al hablar de forma generalizada de las teorías de estos tres autores, sus ideas podrían ser discutibles, pero resultan muy acertadas en este contexto, en el que se introducen el corazón y la sangre como dos de los máximos exponentes simbólicos actuales del interior del cuerpo para expresar dimensiones no materiales, globales e inherentes a todo ser humano, independientemente de su cultura, país o condición social, como pueden ser las emociones, lo mental, lo psicológico, la memoria, la identidad, el ser, la conciencia,... pero también como elementos que conectan con lo universal y lo colectivo, con la pertenencia a un orden superior regido por la Naturaleza, de la que somos parte.

Continuando con el discurso, interesa retomar otra idea de J. Campbell, referida al arte. Defiende que es importante apreciar la relación entre el arte y el simbolismo psicológico del mito. Cree que la vida del artista y del místico se parecen porque ambos tratan de hacer aflorar a la conciencia las verdades más íntimas y profundas. Ambos son maestros del lenguaje metafórico. El sacerdote se encuentra comprometido con un vocabulario ya existente del que él es representante. Sin embargo, el artista es creativo, pretende hacer aflorar la conciencia a través de la reflexión que propone con sus obras. El artista tiene la cualidad suprema de concebir por primera vez una imagen estética en su imaginación. Y esa es para él precisamente la justificación del arte.

"Ahí residen su maravilla y su fuerza curativa, porque la aprehensión de esa belleza tiene el poder de iluminar los sentidos, detener la mente y hechizar el corazón."

[...] "la naturaleza existe tanto fuera como dentro de nosotros. El arte

es el espejo que opera el tránsito entre los dos ámbitos. Al igual que el ritual. Al igual que el mito. [...] reinstaurándonos en nuestras verdades más profundas, que son las mismas que las de todos los seres." (Campbell, 2013: 168)

Sea como fuere, lo que queda claro es que, dada la naturaleza simbólica del ser humano, a lo largo de toda la historia han aparecido diferentes símbolos o mitos que han reflexionado sobre ciertos interrogantes que preocupaban a una sociedad determinada, y que han llegado hasta nosotros como una vía de comprensión de dicho contexto, evolucionando con el paso del tiempo en unos casos o perpetuándose en otros.

Actualmente, cuando nuestra sociedad y casi todas las sociedades viven en una aldea global, no queda otra alternativa que abrirse a la interculturalidad, a las diferentes cosmovisiones y religiones que aportan las distintas culturas, derribando los símbolos que ya no funcionan y creando unos nuevos, que traspasen fronteras y culturas y apunten a los orígenes comunes de la humanidad, acercando la conciencia humana al profundo significado de la vida. Y aquí precisamente es donde surgen (o resurgen) con fuerza, el corazón y la sangre, ejes de esta investigación.

Ambos elementos han ido cambiando su significado a lo largo del tiempo, como se ha visto en la primera parte de este trabajo, pero actualmente parecen estar fijando sus referentes, funcionando formalmente como dos imágenes dotadas de mucha fuerza, y con una grandísima capacidad simbólica, de la que se han hecho eco una serie de artistas que se verán a continuación.

Traspasando fronteras, ambas imágenes funcionan como símbolos de cuestiones muy profundas relacionadas con nuestro estar en el mundo y nuestros orígenes.

Siguiendo de nuevo a J. Campbell, y partiendo de la idea del mito como algo común a todas las culturas, él diferencia los mitos de dioses (masculinos, guerreros y tribales) y el mito, más primitivo aún, de la diosa madre, la diosa tierra. Ambos mitos han creado imágenes y conceptos totalmente distintos, pero el que más interesa en este estudio es el de la Diosa Madre (Artemisa, Ishtar, Ashtarté, Anahit, Afrodita, Isis, Kali, etc.), que se relaciona con los poderes primordiales de la naturaleza, con la energía creativa de la vida. También se relaciona con el mito del sol y la luna, sobre todo con la luna por su carácter transitorio, no perdurable. Con ella se entiende la vida como algo finito, seguido de la muerte, que en realidad es lo que hace grande a la vida, por eso se relaciona con las cosechas o con el mundo vegetal, porque en ese crecimiento natural está implícita la vida, igual que en cualquier elemento corporal.

Al elegir un órgano interno como protagonista de la representación artística se está hablando, por lo tanto, de la vida, pero con la connotación

inevitable de la muerte que sigue a la vida. Si cualquier órgano evoca esa transitoriedad, el corazón lo hace con mucha más fuerza, porque es el marcador por excelencia del tiempo, del paso del tiempo. Es el único órgano que está en movimiento, que late, que nos transmite su *tempo*. Y el movimiento es vida, por lo que parece ser el órgano más vivo por ser precisamente el menos estático y el menos silencioso.

Por su parte, la sangre contiene un grandísimo poder simbólico. Es el elemento más sencillo y directo, la mejor metáfora para sugerir vida, pero también muerte. Su gran dualidad de significados hace que su presencia sea, cuando menos, poderosa, y su carácter fluido la convierte en una sustancia difícil de atrapar y representar, por lo que la transitoriedad es algo intrínseco a ella.

Por lo tanto, la sangre y el corazón son elementos metafóricos de gran significado que recuperan, en el arte contemporáneo, el mito de La Diosa Madre, hablando de la trascendencia de la vida, junto con su carácter cíclico y efímero. Nos hablan de vida y muerte, del paso del tiempo, de lo fugaz y cíclico de la vida. Y todas estas cuestiones preocupan de forma generalizada a todo individuo, sea de la cultura que sea, por lo tanto, am-

bas se erigen como símbolos universales arquetípicos que nos hablan de la trascendencia del ser humano.

Jung defiende que, cuanto más arcaico y profundo es un símbolo, más colectivo y universal llega a ser. El corazón y la sangre son dos de los símbolos más primarios que se pueden pensar, por lo que al observar la tendencia a su uso por parte del arte contemporáneo más reciente, se pueden considerar como dos imágenes con un poder de evocación que alcanza lo colectivo y universal de una manera directa. Traspasando culturas.

Esta parte dedicada al arte más reciente se dividirá, para su mejor comprensión, en dos capítulos: arte contemporáneo que utiliza el corazón y arte contemporáneo que utiliza la sangre, quedando a su vez divididos los capítulos en subcapítulos.

Esta división resultó muy compleja, ya que cada una de las reflexiones que genera cada una de las obras de arte seleccionadas, podría ser válida para otras de las obras incluidas, generando distintas e interesantes relaciones entre sí que permitirían múltiples lecturas o itinerarios discursivos, siguiendo un modelo abierto como el propuesto en la novela *Rayuela*.

Finalmente se optó por comenzar por las obras centradas en el co-

razón, entendiendo dicho órgano como algo central y cerrado, que progresivamente se irá abriendo y desmaterializando, hasta llegar al capítulo en el que la sangre será la protagonista, siguiendo ésta a su vez una pérdida de concreción que la hará llegar a abstraerse y desvanecerse.

Se optó por esta división pretendiendo ofrecer un orden que haga clara y comprensible la lectura. Sin embargo, las reflexiones que cada obra comentada va generando se acumulan en el entendimiento de las que la siguen, acentuando la relación que todas tienen con todas, casi siguiendo una estructura arborescente más que lineal. Por ello, tras una lectura de todo el discurso, se recomienda un segundo visionado de todas las obras, que generará una comprensión más profunda de las mismas.

3.1. CORAZÓN Y ARTE CONTEMPORÁNEO

La representación del corazón desde el punto de vista artístico a lo largo de la historia llega a estancarse tanto en su vertiente laica como en la sacra durante los siglos XVIII y XIX, como se ha estudiado previamente en esta investigación, y no será hasta el presente siglo cuando se retome su representación artística de forma abundante y cargada de nuevos significados. Estos significados constituyen el objeto de estudio de este capítulo, pero no se pueden abordar sin tener en cuenta ciertos antecedentes, así como la obra de Frida Kahlo, pionera en el siglo XX de ese cambio de significación cardíaca.

Como defiende David Le Breton, la práctica de las disecciones que tuvo lugar durante el siglo XV marca una importante mutación antropológica

que culmina con la invención del cuerpo en la episteme occidental. El cuerpo adquiere peso y disociado del hombre, se convierte en un objeto de estudio como realidad autónoma. En el cadáver ya no está la persona. El cadáver es tan sólo un resto.

“Con los anatomistas, y especialmente a partir de *De corporis humani fabrica* (1543) de Vesalio, nace una diferenciación implícita dentro de la episteme occidental entre el hombre y su cuerpo. Allí se encuentra el origen del dualismo contemporáneo que comprende, también de manera implícita, al cuerpo aisladamente, en una especie de indiferencia respecto del hombre al que le presta el rostro. El cuerpo se asocia al poseer y no al ser.” (Le Breton, 2011:46)

Según este autor, nuestras concepciones actuales del cuerpo están vinculadas con el ascenso del individualismo como estructura social y con el racionalismo. Entre los siglos XVI y XVII nace el hombre de la modernidad: un hombre separado de sí mismo debido a la división de cuerpo y hombre; separado de los otros, ya que el ascenso del individualismo hace que el pienso no sea lo mismo que el pensamos; y separado del cosmos porque deja de ser un eco o un reflejo del mismo y la carne ya no es explicada por el macrocosmos sino por la Anatomía. El cuerpo es, para Le Breton, el residuo de estas tres separaciones.

René Descartes fue probablemente el filósofo más influyente del siglo XVII y dividió, siguiendo los preceptos platónicos, el ser humano en dos sustancias distintas: un alma sagrada y una carcasa mortal. Para él el alma era la fuente de la razón, de la ciencia y de todo lo bello, mientras que la

carne era una simple máquina con sangre que servía al alma.

Si se estudia con detenimiento la obra de este filósofo, se puede llegar a la conclusión de que sus ideas sobre el dualismo no eran tan firmes como la historia le ha asignado. Aunque niega la tradición anterior y genera una nueva concepción del cuerpo como algo no informado por un alma, y regido por mecanismos que provienen del exterior, comparándolo con una máquina o un reloj, en varias ocasiones desarrolla la idea de unión de mente y cuerpo.

Como muy bien analiza Teresa Aguilar (2011:104), existen diversos análisis del pensamiento de Descartes que cuestionan ese monismo, pero lo que está claro es que su concepción del cuerpo como máquina, separado del pensamiento, ejerció una influencia muy grande en la Medicina de la época, y por tanto, en la Medicina Occidental que heredamos hoy en día, ya que esta escisión cartesiana impregna tanto la investigación como la práctica médica hasta nuestros días y contribuyó a modificar el curso de la Medicina, desviando el enfoque monista de la mente en el cuerpo que imperó desde Hipócrates hasta el Renacimiento.

Al llegar a este punto no se debe pasar por alto la crítica que Antonio Damasio (2009) hace del pensamiento de Descartes. Aunque entiende que toda afirmación filosófica puede ser superada o afirmada con posterioridad, y por lo tanto no debe ser criticable ya que debe ser entendida en su contexto, la afirmación de

Descartes le parece un error que sigue teniendo influencia cuando se consideran aspectos de la mente, el cerebro y el cuerpo. Cree que para mucha gente estas ideas se consideran patentes y sin necesidad de ser reexaminadas. Por eso precisamente las reexamina, afirmando que el error de Descartes es

“... la separación abismal entre el cuerpo y la mente, entre el material del que está hecho el cuerpo, medible, dimensionado, operado mecánicamente, infinitamente divisible, por un lado, y la esencia de la mente, que no se puede medir, no tiene dimensiones, es asimétrica, no divisible; la sugerencia de que el razonamiento, y el juicio moral, y el sufrimiento que proviene del dolor físico o de la conmoción emocional pueden existir separados del cuerpo. Más específicamente: que las operaciones más refinadas de la mente están separadas de la estructura y funcionamiento de un organismo biológico”. (2009: 286)

Damasio centra sus reflexiones en estas afirmaciones porque cree que la escisión cartesiana impregna tanto la investigación como la práctica médica. Es evidente que durante los tres últimos siglos la finalidad de los estudios biológicos y de la Medicina ha sido la comprensión de la fisiología y la patología del cuerpo, quedando la mente fuera de sus ámbitos, relegada a la religión o la filosofía.

“El resultado de todo esto ha sido una amputación del concepto de humanidad con el que la medicina

realiza su trabajo”. (Damasio, 2009: 291)

Retomando el mundo artístico, el ascenso del individualismo tiene como culmen el reconocimiento de los artistas y lleva al desarrollo de un arte centrado directamente en la persona y preocupado por la singularidad del sujeto, que se materializa en su parte más singular, el rostro. De ahí el surgimiento del retrato, ignorado durante la Edad Media.

El cuerpo deja de hablar por el hombre. Rostro y cuerpo se diferencian totalmente, asumiendo el primero la carga mental y psicológica y el segundo una materialidad desprovista de otro significado que no sea la propia carne.

A partir de entonces, el auge del retrato ha sido inmenso, siendo todavía hoy uno de los géneros más presentes en el arte, considerando el rostro como sede de las emociones, el carácter y la personalidad, que sobre todo se plasman en la mirada. Durante los siglos XVIII y XIX este género será, por tanto, el que aglutine las reflexiones sobre aspectos inateriales de la persona como pueden ser el carácter, las emociones, los sentimientos, etc., hecho que se verá reforzado por el auge de pseudociencias como la fisiognomía o la frenología.¹

Siguiendo con las representaciones plásticas en las que el interior y el exterior del individuo no presentan ninguna relación, habría que hablar de los retratos quirúrgicos surgidos en los Países Bajos alrededor de 1600, que muestran el cuerpo como un frío objeto de estudio, inerte y pasivo, personaje secundario en unas obras cuya finalidad no era otra que la de mostrar al público los avances y logros médicos, así como el prestigio

1. Aunque las relaciones entre la apariencia exterior de un individuo y su carácter interno ya aparecen en la poesía griega antigua o incluso en un texto atribuido a Aristóteles, será el pintor Charles Le Brun (1619-1690) el que popularice el uso de la fisiognomía en su *Método para aprender a dibujar las pasiones* (1698), así como Johann Caspar Lavater (1741-1801), influido por los escritos de Giambattista della Porta o Thomas Browne.

Fig. 189. *Las dos Fridas*,
1939. Frida Kahlo. 173 x 173
cm. Museo de Arte Moder-
no. México.



de los cirujanos en ellos retratados, y que se comentaron previamente en el apartado 2.1.5.

Esta tipología pictórica perdurará durante los siglos XVIII y XIX, y será en los autorretratos quirúrgicos de **Frida Kahlo** (Coyoacán 1907-1943) en los que aparezca por primera vez una versión subjetiva del sujeto operado, reivindicando, como defiende Teresa Aguilar García al referirse a esta artista, el status del cuerpo como pro-

piedad de quien lo porta, lo sufre o lo ostenta. "...el cuerpo era subjetivado como representación espacial fuera del cuerpo real por primera vez en la historia, también del arte". (2013:144)

Esta obra de Frida supone un hito en la historia de la representación del corazón porque es la primera vez que se utiliza este órgano para hablar de emociones desde una experiencia subjetiva, fuera del contexto médico y del contexto sacro.

En el contexto médico las imágenes del corazón se sucedían sin ninguna relación con la persona, vistas aisladamente. Por otro lado, dentro del contexto sacro, el corazón sí estaba relacionado con las emociones, sobre todo con el amor de Jesucristo por la humanidad, materializado en el Sagrado Corazón de Jesús, o bien en las experiencias místicas de ciertos santos o santas en torno a dicho órgano, siempre en relación a Jesús.

Frida Kahlo unifica en este cuadro estos dos contextos, creando uno nuevo, laico y alejado del ámbito sanitario, para hablar de su experiencia subjetiva. Los órganos internos aparecen por primera vez en sus obras fuera del cuerpo vivo, viviendo además de forma autónoma.

"El sujeto pasivo del cadáver intervenido toma voz propia y representatividad para representarse como cuerpo vivo atravesado de cirugía. Sin que ello suponga la idolatría del conocimiento anatómico como constitutivo de un ser humano de atlas anatómico, epígono en que el retorno a lo real reivindica un cuerpo tal y como pueda ser descrito por cualquier manual anatómico". (Aguilar García, 2013:144)

El cuerpo intervenido toma autonomía y termina con la imagen del cadáver inmóvil, unificando aspectos médicos y psicológicos a través de un retrato que reivindica los sucesos internos corporales como parte de la experiencia vital individual y subjetiva.

"Ya no es el discurso médico representado según el arte al que

contrataba, sino que el sujeto pasivo de la medicina toma las riendas para hablar del cuerpo propio como lugar de experimentación y de corte por parte de la medicina, denunciando cierta cosificación y poniéndose de parte del operado, ya no del operador". (Aguilar García, 2013:145)

En esta obra la artista se representa como dos personas distintas, subrayando sus dos lados inseparables (el cosmopolita y el tradicional) y haciendo a su interior partícipe de lo que le pasa externamente. Con la inclusión del corazón, que en este caso sirve de unión entre sus dos personalidades, aporta un dramatismo y profundidad que no están presentes en los rostros. Añade dimensiones humanas, con todo el sufrimiento y dolor que supone esta condición. Y la metáfora se entiende precisamente por todo el arte sacro de épocas anteriores, en el que era común la presencia del corazón sufriente de Jesucristo o de otros santos o santas.

El cuadro fue pintado poco después de su divorcio de Diego Rivera, por lo que refleja las emociones que rodearon esa crisis marital. El corazón de la Frida más victoriana y europea, parte de su personalidad más rechazada por Diego, está roto, mientras que el de la otra Frida está entero. Del amuleto que sostiene en su mano, con un retrato de Diego niño, sale una vena que viaja a través del corazón de ambas mujeres y que es cortada por unas tijeras quirúrgicas, que no impiden que deje de sangrar.

La inclusión de su interior como elemento sufriente, con órganos internos al descubierto, como su columna vertebral, la sangre, el corazón, etc., será recurrente en la obra de Kahlo. A partir de ella, serán numerosas las apariciones de los órganos internos

en las artes plásticas, pero esta investigación se centra en el uso del corazón como órgano que siente y padece, y que a partir de entonces se convierte en el arte contemporáneo en metáfora de los sentimientos, en un símbolo de gran poder para hablar de cosas inmateriales como son esos sentimientos, emociones o sufrimientos. E incluso a veces se convierte en metonimia del cuerpo o de la persona, o de ambas cosas a la vez.

A partir de sus obras despegamos un nuevo uso de este órgano, cargado de infinitud de simbología, heredada históricamente pero reinterpretada, otorgándole el poder de unificar cuerpo y mente, superando desde entonces lo que Damasio denominó el error de Descartes, para hablar de la persona desde una perspectiva mucho más global.

El uso del corazón aparece también en el arte actual con otros significados, como lo abyecto, la exaltación de lo carnal, como parte del arte necrófilo, etc. Dichos usos, aunque muy interesantes, se exceden de este estudio, que se centra precisamente en el corazón como elemento emocional y unificador de cuerpo y mente, como reflejo de la conexión con la vida y con el Cosmos, como celebración de la vida, pero también con su relación con la fragilidad de la existencia o la muerte.

Por lo tanto en esta parte se verán diferentes obras y artistas que hacen un uso similar del corazón, y que a su vez se dividirán en varios subcapítulos. Casi todas las obras seleccionadas han sido realizadas a partir del año 2000, era de muchas transformaciones que intentarán analizarse. Por un lado se trata de una época en la que la globalización se hace más patente, lo que conlleva un conside-

table cambio social a nivel mundial. Además es una época en la que las mujeres se han integrado en el ámbito artístico, aportando una visión diferente de lo que significa ser y estar en el mundo. Por otro lado, los avances en el mundo de la imagen médica transforman la concepción del cuerpo humano. Todo ello hace que se modifique la idea de la identidad, y parece que tanto el corazón como la sangre se erigen como buenos representantes visuales de todos esos cambios.

3.1.1. CORAZÓN TEJIDO

Para empezar este recorrido por el arte más actual en el que el corazón es protagonista se ha elegido a una serie de artistas cuyas obras están realizadas mediante procedimientos que provienen del mundo de la costura, actividad femenina por excelencia. Todas las artistas seleccionadas en este apartado son mujeres, y lejos de acomplejarse por utilizar estas técnicas, tan consideradas como "artes menores", se sienten cómodas con ellas, reivindicando su poder expresivo dentro del arte contemporáneo y exaltando con ello su identidad femenina. Siguiendo preceptos provenientes del llamado feminismo de la diferencia, que surge en EE.UU. y Francia a mediados de los años 70, estas artistas se identifican y defienden características propias de la mujer, no para intentar imitar el arte creado por hombres, sino para realizar un arte propio, diferente al masculino. Así, aunque ninguna de las seleccionadas se declara abiertamente feminista, todas ellas utilizan hilo, aguja y tejidos para crear sus obras. Por ello los corazones creados por Annette Messager, Anne Wolf, Sonia Gomes o Elissa Cox tienen en común, aunque con plan-

Fig. 190. *Pénétration*. 1993-94. Annette Messenger. Algodón, poliéster, lana de angora, luces. National Gallery of Australia, Canberra.

teamientos diferentes, su factura a base de tejidos, como se verá a continuación.

Si se acaba de mencionar que es precisamente a partir del año 2000 cuando comienza a ser significativo el uso del corazón o la sangre como elementos protagonistas en el arte, casi se puede considerar a **Annette Messenger** (Berck-sur-Mer, 1943) como una pionera, ya que en la década de los 80 ya comienza a trabajar con el interior del cuerpo humano, profundizando con ironía y poesía en las cuestiones corporales, así como en los miedos y fantasmas propios de cada existencia individual.

Sus obras nacen a menudo de su afán coleccionista, que le lleva a acumular objetos cotidianos, convirtiéndose, como a ella misma le gusta denominarse, en una ladrona de vida. Estos pequeños objetos, convertidos en protagonistas de sus piezas, hacen que dichas piezas hablen a la vez de pequeñas historias y de grandes historias, ya que se convierten en espejo de la intimidad de quien mira gracias al reflejo que emiten de sus propias vivencias o memorias los objetos utilizados.

En general sus trabajos se caracterizan por el uso de materiales pertenecientes al Arte Pobre: peluches, piezas de tejido, lápices de colores, cojines, etc. Sus objetos suelen ser modestos y del entorno doméstico, muchas veces encontrados en la calle. Pero ella juega a cambiar su significado, su función, consiguiendo crear elementos polisémicos y ambivalentes. Le gusta transformar algo dulce y tranquilo en algo peligroso, jugar con esas dos partes opuestas y contradictorias. Piensa que el ser humano es grotesco, y le gusta hacer que las cosas sean grotescas.



La instalación titulada *Pénétration*, realizada en el año 1994, supone un proceso de destripamiento. La artista extrae órganos del interior del cuerpo y los suspende en el aire de uno en uno, colgándolos del techo mediante hilos. Estos órganos han sido tejidos por la artista con lana de colores brillantes, a modo de caricaturas reconocibles del corazón, riñones, intestinos, estómago, etc., formando un denso bosque de órganos.

Aunque a primera vista nos recuerden formalmente a peluches o juguetes de nuestra infancia, la artista juega con la ambivalencia de significados de los objetos, perturbando las imágenes que tenemos de nosotros mismos y de nuestro interior. El cuerpo físico parece algo central, mientras que la identidad se desestabiliza. Nos habla de la dualidad de la presencia y la ausencia, muy presente en toda su obra.

Nos muestra un cuerpo fragmentado, con elementos que se revelan como

talismanes, como reliquias o como exvotos populares, bajo una perspectiva que busca tanto la protección como la inquietud. Esos elementos nos incitan a que los toquemos, violando su intimidad, ya violada al penetrar en la instalación.

El título de la obra tiene claras connotaciones sexuales, y sobre todo hace que se cuestionen los límites de la intimidad, de la identidad. El hecho de tener que transitar por un espacio lleno de vísceras humanas realizadas en lana, e incluso interferir con ellas haciendo que se toquen, simula un viaje al interior de una persona. Por eso resulta hasta incómodo, porque parece que se traspasan los límites sociales permitidos de su intimidad. El dramatismo se ve acentuado por tres focos de luz que están suspendidos entre los órganos y que se balancean suavemente con el paso de los visitantes a su alrededor, produciendo largas sombras que titubean por los muros de la galería.

Fig. 191. *Pénétration*. 1993-94. Annette Messenger.
Algodón, poliéster, lana de angora, luces. National Gallery of Australia, Canberra.



Esta sensación de extrañeza, que produce hasta inquietud, choca con el carácter limpio y neutro de los órganos internos que acostumbramos a ver en los libros de anatomía o medicina, en concreto en libros de texto infantiles, que es de donde se nutrió la artista para la realización de sus órganos tridimensionales. Son clichés de nuestra memoria colectiva, pero su limpieza y refinamiento han sido sustituidos aquí por brusquedad y tosquedad, perturbando nuestro subconsciente al perturbar las imágenes en él almacenadas, que no sólo se ven alteradas por el contraste con la neutralidad de las imágenes médicas, sino también por la lejanía que presentan con respecto a la delicadeza propia de las labores de bordado o de ganchillo, con las que comparten factura y que fueron tan comunes en la tradición femenina durante el siglo XIX.

Es una instalación pensada para perturbar la mente de quien la observa. La artista describe la obra como una fantasía dentro de nuestro cuerpo, muy extraño y a la vez inquietante, al contrario que las imágenes sanitarias de los libros de anatomía. Simula un festín visual que no conecta con la realidad de las funciones internas del cuerpo humano. Es más una conceptualización del cuerpo que el cuerpo en sí mismo, una vista de nosotros mismos por debajo de la piel que no conocemos realmente, tan sólo imaginamos a través de las ilustraciones provenientes de la investigación médica y del consenso visual de ellas derivado.

Al contemplar las obras de Messenger se siente la misma sensación que al contemplar exvotos. La vulgaridad y la tosquedad de su factura genera cierto rechazo y malestar, fundamentalmente porque rompe con los

estereotipos de belleza normalmente establecidos por la historia del arte.

Estos objetos votivos existen en culturas muy dispares desde tiempos muy remotos. En concreto, los exvotos con formas anatómicas, existentes ya en la Antigüedad etrusca, griega o romana, apenas han evolucionado,

“...ni en las dimensiones, ni en la elección de materiales, ni en las técnicas de fabricación, ni tampoco en lo que afecta al “estilo” de la figuración, que sería mejor calificar como una insensibilidad formal a toda afirmación de estilo”. (Didi-Huberman, 2013:14)

Este autor los califica como representaciones cosificadas, como *objetos constituidos psíquicamente* por el nexo votivo, ya que se realizan siempre por la influencia de algún acontecimiento superior (enfermedad, curación, desgracia, etc.), y su ofrecimiento otorga valor psíquico según el sentido que la persona donante les da al ofrecerlos.

La artista comparte con estos exvotos su realización en materiales poco nobles, domésticos y ordinarios, así como su estética poco convencional o alejada de los cánones estéticos reinantes, por lo que la contemplación de su obra se puede entender como un ofrecimiento que la artista nos hace de su intimidad, del interior de su cuerpo.

El valor representacional de sus objetos no queda claro. Los exvotos no representan a nadie, más bien representan el síntoma, el rezo o el deseo de alguien. “Lo que el donante hace modelar en la cera es, ante todo, aquello que le hace sufrir y aquello que desea que se transforme, se alivie, se cure, se convierta”. (Didi-Huberman, 2013:30)

Los órganos suspendidos de Annette Messenger, presentados como fragmentos, parecen estar hablando de lo mismo. No están ahí como meras representaciones de los órganos, sino con un carácter psicológico de deseos o rezos desconocidos, pero que gracias a ese anonimato, hacen que el espectador se sienta reflejado en ellos, convirtiéndolos en representaciones de sus propios deseos, aún cuando éstos sean oscuros, desconocidos o no verbalizados. El hecho de que la artista decida realizar estas representaciones de forma tosca hace que los elementos sean más abstractos y por lo tanto más genéricos, sirviendo así mejor para verse reflejado en ellos. Ella misma ha declarado en varias ocasiones que se siente muy interesada por el arte outsider, hecho por personas con enfermedades mentales o por niños, por lo que su semejanza formal con el arte popular o con los exvotos no es aleatoria. En sus obras incluye siempre esa intención más psicológica que estética propia del arte outsider.

En este caso el corazón o el sistema sanguíneo se convierten en unos órganos más de ese interior descompuesto, fragmentado, que sugiere la complejidad de la vida, la mitología, las supersticiones o la magia.

Continuando con el arte contemporáneo que utiliza el corazón como elemento protagonista, y cuya factura es de tela, habría que pasar a la siguiente artista. Como se verá en un capítulo posterior, en el que se habla de las cintas, hilos o redes como metáforas materiales de las relaciones, ya sean éstas interpersonales, o bien extrapersonales, parece que dichos elementos se constituyen en el arte contemporáneo referido a la sangre como uno de sus protagonistas.

Para ello pueden adquirir diferentes formas y escalas, pero si estos hilos se miran a un nivel microscópico, se aprecian como componentes de cualquier tejido, y en esa escala aparece la estadounidense **Anne Wolf**, que trabaja sobre todo en el ámbito de la escultura y la instalación, utilizando telas y tejidos como parte fundamental de su obra.

Toda tela está formada por hilos, pero dispuestos de forma ordenada, mediante la urdimbre y la trama, de forma que a simple vista no podemos apenas apreciarlo. Ese orden interno de pequeñas fibras que en conjunto generan un tejido es similar a la estructura celular que conforma los tejidos musculares, por eso no resulta aleatorio que esta artista haya elegido precisamente ese material para realizar la serie de corazones que aquí se presenta.

La serie *Anatomical Denim* comienza con la difícil experiencia que tuvo que pasar la artista para traer a su hijo al mundo. Justo antes de su segundo aborto, vio en la pantalla de la ecografía un diminuto y apenas visible latido de corazón que desapareció una semana después. En los meses siguientes empezó a preocuparse por el latido de corazón de sus futuros hijos y comenzó a realizar corazones con sus vaqueros viejos, algunos de ellos conservados desde que era una adolescente. Este tejido vaquero, que había llevado puesto en su vida diaria durante tanto tiempo comenzó a adquirir para ella cualidades de material biológico, lo que hacía que trabajara

con ellos tratándolos "más como genes que como jeans".²

La serie continuó desarrollándose hacia reflexiones sobre la solidez, belleza y fragilidad del cuerpo humano, haciendo que cada parte del cuerpo fuera entendida a la vez como algo milagroso y como objeto de investigación, centrándose precisamente en el corazón debido a su experiencia personal.

Y, según sus propias palabras... "el proceso de envolver y coser requiere una cantidad de tiempo que me permite concederle toda la atención al milagro y misterio de cada parte."

"El estudiarlos con detalle anatómico me conduce a más preguntas, tanto biológicas como autobiográficas. Todo entra en juego: la pérdida de memoria de mi madre, el tumor cerebral que se llevó a un amigo cercano, mi propio cuerpo envejecido, el fallo cardíaco congénito de mi hijo pequeño, la reparación y re-reparación del corazón emocional mientras el ritmo imperecedero del corazón físico continúa durante el periodo de una vida".³

En su obra, *Corazón 3*, una maraña de hilos envuelve de forma desordenada un corazón. Estas venas convertidas en hilos tienen una función similar a la de las redes de la artista Shiharu Shiota que se comentarán posteriormente.

Parecen representar el conjunto de vivencias acumuladas por la artista, que en este caso muestran angustia

2. Estas palabras, extraídas de la página web de la artista, han sido traducidas del inglés, lengua en la que este juego de palabras tiene más sentido porque ambas suenan muy parecidas: "more like genes than jeans".
<http://studio-annewolf.com/GalleryMain.asp?GalleryID=145059&AKey=PE4NSAF6>

3. Ibidem.

Fig. 192. *Heart 3*, 2011.
Anne Wolf.

Fig. 193. *Heart 1*, 2011.
Anne Wolf.



Fig. 194. *Heart 7*, 2011.
Anne Wolf.

Fig. 195. *Heart 7*, 2011.
Anne Wolf.



y dolor. Los nervios-hilos que rodean el corazón físico humano pueden transmitirle diferentes reacciones, dependiendo de las sensaciones recibidas por los sentidos. En esta obra simulan contracción y tensión. El corazón apenas puede respirar porque se encuentra oprimido. Es un objeto atrapado, pero un objeto que se convierte, al ser corazón, en sujeto, igual que los objetos de Chiharu Shiota.

En toda la serie los corazones están hechos con tela vaquera, elemento al que Anne Wolf dota de gran capacidad expresiva. No es una tela vaquera cualquiera, son trozos de sus propios pantalones, usados por ella durante mucho tiempo, y por lo tanto cargados con su memoria, con sus vivencias.

Consigue así transformar un tejido manufacturado en un tejido orgánico, que resulta muy acertado porque evoca las fibras musculares con sus estrías longitudinales blancas y azules. El color también es importante, ya que tradicionalmente, en los libros de anatomía, se representa la sangre venosa de color azul, por lo que el color vaquero no desentona para nada con la idea que tenemos en nuestra mente de un corazón anatómico.

La serie está conformada por varios corazones, que transmiten sensaciones o emociones diferentes. Si el primero parecía atrapado y angustiado, los otros están en calma, pero todos ellos transmiten vida. No parecen corazones muertos, ni nuevos, sino vivos. Nos cuentan sus historias pasadas, nos hablan de su experiencia.

El mejor ejemplo de esta acumulación de vivencias es el *Corazón 1*. En él el tejido vaquero va formando el corazón por acumulación de estratos, como si de sedimentos geoló-

gicos se tratara. Si al contemplar un corte geológico oímos la lenta historia de evolución que sufre la tierra siglo tras siglo, al superponerse posos y sedimentos, aquí vemos diferentes capas de tejido que se van acumulando, año tras año, conformando un corazón vivido, con memoria, con historias que contar.

Son trabajos que parten de la muerte (del aborto) y se centran en la vida. El corazón remite ineludiblemente al paso del tiempo, y con el tiempo siempre va la memoria (o la falta de ella, como dice la propia artista). En toda la obra de Anne Wolf está presente la dualidad de los contrarios y la unidad de ambos presente en la naturaleza, en el ciclo de la vida. Trabaja con conceptos como memoria-pérdida, presencia-ausencia, cuna-tumba, etc.

Aquí los constantes latidos del corazón nos conectan a la vez con la vida y con la muerte, y por lo tanto el corazón se convierte en símbolo de la unidad presente en el ciclo de la vida. Nos conecta con Gaia, y con el devenir cíclico que abarca a todo lo vivo, convirtiendo sedimentos orgánicos en rocas, o memorias vividas en estratos de tela vaquera.

Esa tela vaquera, que simula el material orgánico que constituye al ser humano, está dotada de memoria, igual que pueden estarlo la sangre, el corazón o las células. Si Chiharu

Shiota le otorga memoria a la sangre Anne Wolf le otorga memoria al corazón, hecho que enlaza con los últimos descubrimientos en la investigación cardiológica. Aunque con los avances en cardiología somos testigos de numerosas intervenciones impensables hasta hace poco (bypass, marcapasos, cirugía vascular, cambio de válvulas, trasplantes de corazón, etc.) esas intervenciones casi mecánicas hacen que la percepción del corazón se acerque cada vez más a una máquina, con sus piezas intercambiables y ajustables. No se asocia nada religioso o espiritual a los órganos corporales en sí mismos cuando se habla de un contexto hospitalario.

Sin embargo, existen testimonios personales de gente a la que se le ha trasplantado un corazón y comienza a experimentar ciertos cambios en su carácter, en sus gustos musicales o incluso gastronómicos, que resultan estar asociados a la personalidad de la persona donante.

Aunque la mayor parte de la comunidad médica niega esas coincidencias, que no considera relevantes, una minoría de investigadores se mueve en otras direcciones, asignándole memoria celular a los tejidos internos⁴. Los estudios más recientes del corazón consideran que dicho órgano tiene un complejo sistema nervioso propio, formado por unas 40.000 neuronas que operan de forma inde-

4. Siempre hay excepciones dentro de la comunidad médica. En este caso el cardiólogo Josep M^a Caralps, autor del primer trasplante de corazón en España en el año 1984, en su libro *Supercorazón*, adjudica memoria celular al corazón, que se traspasaría del donante a través de los tejidos trasplantados y recoge testimonios de personas con corazones trasplantados.

El psiconeuroinmunólogo Paul Pearsall, en su libro *El código del corazón*, habla del nuevo campo de la cardiología contextual, que se centra en la relación entre el cerebro, el corazón y el sistema inmunológico. Cree que el corazón piensa, recuerda, se comunica con otros corazones y almacena información. También se dedicó a recoger testimonios de personas trasplantadas.

pendiente de las neuronas cerebrales y del sistema nervioso central. Y está rodeado por unas fibras nerviosas que lo unen con la médula espinal haciendo que se comunique con el encéfalo.

Durante una operación de trasplante de corazón no da tiempo suficiente a realizar esas conexiones nerviosas, que se van generando posteriormente de forma autónoma, traspasando así sus memorias al nuevo cuerpo que le acoge.

Los corazones de Anne Wolf son de tela, por lo que resultaría fácil coserlos en otro cuerpo, pero sin embargo muestran una gran identidad, llena de memorias, positivas y negativas, que van conformando a una persona durante una vida. Servirían para ser trasplantados, por lo que su final podría ser un principio, idea que también refleja la tela vaquera de sus propios pantalones, que tras ser hecha jirones adquiere una nueva forma escultórica.

Estas obras son una reflexión sobre el frágil espacio que ocupa el cuerpo humano entre su nacimiento y su muerte.

Siguiendo con artistas que trabajan con corazones creados con tejidos hay que hablar de la brasileña **Sonia Gomes** (Caetanópolis, 1948), que parte de planteamientos similares a los de Anne Wolf, ya que utiliza materiales con memoria para crear sus esculturas.

Como ella misma dice, trabaja con objetos de afecto, que portan marcas de tiempo y que están cargados de memorias.

En este caso no parte de prendas propias, sino de las que encuentra o le regalan. "La gente me lleva prendas al taller y me dice: "mira esta colcha, dormí con ella en la infancia, mi madre la hizo para mí". Y me pasan la responsabilidad de darle vida a ese material".⁵

No es casual que sus obras se construyan con elementos o tejidos antiguos, pasados o previamente usados. Su trabajo parte de un presupuesto bergsoniano donde todo material está imantado de latencia de vida. En su obra no hay separación entre materia y vida. Para ella, eso es lo principal de su trabajo. "La vida está

cargada de movimiento, e intento dárselo a mis obras. Busco no realizar un trabajo concreto ni rígido".⁶

Utiliza tela, hilo, alambre y objetos cotidianos encontrados para crear estructuras y esculturas orgánicas, materiales eclécticos que evocan simultáneamente la idea de vísceras y de objeto sagrado. Son piezas contradictorias, tangibles e intangibles al mismo tiempo. Materiales e inmatriales a la vez. Sencillas y barrocas. A partir de su abstracta sencillez, sus esculturas se vuelven muy expresionistas, emergiendo libres para hacer lo que quieran, como si tuvieran vida propia. Parecen arte popular elevado a erudito arte abstracto.

La piel es importante dentro del cuerpo de su trabajo. Es el órgano de contacto con el mundo, que define y limita la experiencia. La ropa es una segunda piel, y en sus piezas constituye una carga de historia personal que permite que sus esculturas de tela hablen, contando una historia desdibujada que, gracias a su inconcreción, puede adoptar múltiples formas. Los objetos resultantes reflejan tanto la rica historia de Brasil como la suya personal, a veces autobiográfica y otras veces de su familia o de sus seres queridos, o incluso de la perso-

5. Palabras extraídas de una entrevista con la artista, <http://www.otempo.com.br/diversão/magazine/sonia-gomes-expõe-vida-e-movimento-em-tecidos-1.258023>

6. Ibídem.

Fig. 196. *Sin título*, de la serie *Patuá*, 2006. Sonia Gomes. 65 x 36 x 30 cm. Diferentes telas, cordones, etc., cosidos y anclados sobre alambre.



Fig. 197. *Sin título*, de la serie *Torção*, 2012. Sonia Gomes. Dimensiones variables. Diferentes telas, cordones, etc., cosidos y anclados sobre alambre.



na que observa la obra. Su cuerpo es también el nuestro. Sus obras sirven como acceso a la memoria ancestral, a historias que se repiten en el transcurrir de la vida, con distintos nombres pero siempre las mismas, partícipes del ciclo vital infinito.

Al estar confeccionadas con piezas de telas diferentes, aportan afectos fragmentados, que se materializan en texturas y colores distintos, simulando entremezclar historias simultáneas, que parecen dialogar en una conversación caótica.

Sonia Gomes es una creyente del *élan vitale*. Cree que todo material está magnetizado por la latencia de la vida, por lo que al recuperar objetos cargados de memoria y reutilizarlos transformando su esencia está generando una nueva vida para ellos, pero no una vida recién iniciada, sino otra cargada de historias pasadas y la vez futuras.

Las piezas pertenecientes a la serie *Torção* son esqueletos estructurales revestidos de la colorida carne de los dife-

rentes tejidos, mientras que las pertenecientes a la serie *Patuá* son formas compactas que parecen órganos autónomos e independientes, pero siempre abiertas, debido a su abstracción, a múltiples lecturas. De todas ellas parece emanar una especie de respiración, como si estuviesen contagiadas de vida y movimiento, haciéndonos dudar de su naturaleza inerte.

Aunque a veces sus obras son expuestas de forma independiente colgadas de las paredes, otras veces, como en la exposición *Um Lugar* (2008), la artista las cuelga del techo, convirtiéndolas en esculturas exentas y creando un espacio por el que se puede transitar. Este espacio recuerda formalmente a la instalación de Annette Messager *Pénétration* (1993), aunque no resulta tan intimidadora. Aquí los órganos internos suspendidos son más abstractos y suaves. Hablan de sus memorias desde la calma, generando una visita a través de ellos tranquila y sosegada, más de escucha que de otra cosa. Como si esos tejidos orgánicos tuvieran una memoria celular y emocional que

Fig. 198. *Sin título*, de la serie *Torção*, 2012 . Sonia Gomes. Dimensiones variables. Diferentes telas, cordones, etc., cosidos y anclados sobre alambre.



transmitir, para que el espectador se sienta a su vez identificado con ellos y pueda también descodificar o liberar su propia memoria celular, siguiendo las últimas tendencias de ciertas terapias alternativas, para así liberar sus cargas emocionales.

Otra artista que utiliza tela para realizar su trabajo es la estadounidense **Elissa Cox** (Minnesota). Sin embargo, lejos de ser su elemento principal, la utiliza mezclada con otra gran variedad de materiales como el látex, la cera, espuma, cabello, abalorios, cables, ramas, etc., para crear piezas o instalaciones aparentemente caóticas y abstractas, con un abigarramiento visual que recuerda simultáneamente al interior del cuerpo humano o a paisajes naturales.

Su sentido preciosista de los acabados, influenciado por sus estudios de cerámica y su gusto por los materiales moldeables, hace que las múltiples cualidades visuales y texturales de sus obras evoquen las diferentes viscosida-

Fig. 199. *Lugar*, Aconchego, 2013 . Sonia Gomes. 50 x 30 x 20 cm. Diferentes telas, cordones, etc., cosidos y anclados.



des corporales interiores, o bien los distintos elementos presentes en la naturaleza, centrándose en la proximidad entre la belleza y lo grotesco, conviviendo en armonía.

Con esta paradoja insta a los espectadores a examinar sus propios valores estéticos y a determinar cómo pueden sentirse atraídos y repelidos simultáneamente creando un diálogo que involucra y eleva los sentidos con las reacciones viscerales.

Una de sus preocupaciones artísticas es la problemática de cómo describir adecuadamente las sensaciones que están profundamente instaladas entre las membranas del cuerpo. "Pretendo evocar la sensación de belleza y dolor que pueden cohabitar debajo de nuestra piel".⁷

7. Palabras extraídas de una entrevista con la artista, en el vídeo de su exposición **Rupture**.
https://www.youtube.com/watch?v=Ew_bEOHGyp0

Fig. 200. Vista de la exposición *Um Lugar*. Sonia Gomes. (Galería BDMG, Belo Horizonte. Abril de 2008)



La abstracción de sus creaciones le permite transformar elementos microscópicos en macroscópicos y viceversa, en un juego de escalas visuales que, mezclado con la abstracción de sus piezas, hacen dudar si se está contemplando un paisaje húmedo o bien un tejido orgánico visto a través de un microscopio, dejando clara la relación estructural entre uno y otro, y por lo tanto, la conexión humana con la Naturaleza.

Utiliza gran variedad de materiales y elementos que se reconocen perfectamente, pero cuya disposición hace que cambien de significado, transformándolos. Se convierten casi en paisajes oníricos que hacen dudar de lo que se está contemplando. Aunque formalmente sus piezas pueden recordar a paisajes naturales, el predominio del color rojo y de otras tonalidades similares acercan más al

espectador a paisajes soñados que a paisajes reales.

“El papel de las escenas oníricas y la fantasía son también protagonistas a la hora de formular mis esculturas. Mis materiales empiezan a enredarse en el espacio para componer hábitats inventados, aquellos que intentan revelar la fantasía en concretas formas y materialidad. Esta fantasía intenta personificar una visión de la vida, una que resume un sentido de energía, de vitalidad, de crudeza, de belleza, o sublime decadencia concretamente, y una que examine el hueco entre lo ordinario y lo extraordinario”.⁸

Sus instalaciones, que simulan haber sido caóticamente construidas,

transforman el espacio interior en exterior. Son exuberantes, celebrando la carnalidad, la vida que corre por los organismos vivos, tanto por los orgánicos como por los inorgánicos.

“Cuando miras a una persona tienes dos posibilidades: la mirada exterior y la mirada interior. Esta perspectiva prueba que todo es relativo, nada es final ni definitivo”.

La misteriosa geografía de los interiores y exteriores del cuerpo humano y los de la naturaleza tienen muchas similitudes para ella, que encuentra paradojas entre la naturaleza y el cuerpo, y cómo ambos distorsionan, controlan, y finalmente dominan o se entregan a un trastorno, enfermedad o parásito.

“Tanto el cuerpo humano como el paisaje me inspiran y me dan información sobre la dirección de mi trabajo. Cuando creo, manipulo y moldeo materiales en formas orgánicas, el contraste y la superposición de la belleza encontrada en el entorno natural y en la mortal anatomía crea un diálogo dinámico entre configuración y superficie. Desde la naturaleza me siento atraída hacia los interiores del cuerpo humano, cómo las húmedas superficies rosadas de los órganos y tejidos que sujetan y encapsulan perfectamente nuestras entrañas en sus complejidades son seductoras, y simultáneamente crean repulsión con su grotesca crudeza. Estas formas corpóreas se parecen estéticamente a la flora y a la fauna,

8. Texto extraído de la página web de la artista. <http://elissacoxstudio.com/text/>

Figs. 201 y 202. *Erratic Swellings*
2007. Elissa Cox. Latex, abalorios, cable, pintura, tela, cabello, cera, pegamento, espuma. Ohio University Art Gallery.



y es la yuxtaposición de la belleza natural y su sublime frescura lo que me seduce, me repele y me motiva para manipular materiales táctiles y llevarlos a nuevos entornos.

Usando un amplio rango de materiales, transformo elementos de la naturaleza en estructuras similares a órganos. Complementando formas que son construidas con ropa, cera, plástico y látex,

Fig. 203. *Heart Throb*, 2008.
Elissa Cox. Latex, abalorios, cable, pintura, tela, cabello, cera, pegamento, espuma.

Fig. 204. *Heart Throb* (detalle).
2008. Elissa Cox.



también incorporo materiales manufacturados como lentejuelas y hojas artificiales. La ingenuidad y cualidad familiar de estos materiales manufacturados entra en conflicto y la vez armoniza con aquello orgánico poco familiar y masivamente grotesco, evocando lo extraño.

Prefiero abrumar a los sentidos con exceso visual, con la grandiosidad de lo fantástico, y con mi compulsión por el detalle y lo artesanal. Intento que mis esculturas sean seductoramente masivas a la

vez que delicadas, creando ambientes inspirados en mis sueños, visiones de paisajes y de fragilidades humanas”.⁹

Cuando sus obras adquieren la forma de una instalación, como en el caso de *Erratic Swellings* (Protuberancias erráticas), presentan similitudes con Sonia Gomes (*Um lugar*, 2008) y con Annette Messenger (*Pénétration*, 1993), aunque en este caso la abstracción de sus piezas genera una sensación de cambio de escala que hace dudar de si la mirada es macroscópica o microscópica. La repulsión mezclada con atracción que genera su contemplación la acerca más a Messenger, en ese gusto por la tensión creada a través de los contrarios.

Su obra *Heart Throb* (Latido de corazón) no es formalmente un corazón, ya que a través de la abstracción pierde la definición. Se convierte en algo tan esquivo e inmaterial como un latido, como el propio título de la pieza indica. Lo onírico es muy importante en su trabajo, ya que no se dirige a la parte consciente de la mente, sino a la inconsciente. Se mueve en el terreno de lo preformal, de los arquetipos, enlazando con el trabajo de Anish Kapoor, que se verá posteriormente.

El cambio de escala que propone con sus obras hace que se establezca una conexión con otros y otras artistas seleccionados en esta investigación. Paisajes interiores y exteriores tratados simultáneamente, en un intento de indagar en el origen de la forma y de la vida, en la similitud presente en la formación de diferentes elementos orgánicos, vegetales o minerales, dejan patente que son temas recurrentes no sólo en ella, sino también en artistas como Pamen Pereira, Javier Pérez, Bosco Sodi,

etc., verificando que tanto el color rojo como el propio caudal sanguíneo son elementos formales idóneos para hablar de estas preocupaciones existenciales.

Las cuatro artistas seleccionadas en este capítulo parten del corazón como elemento central de sus discursos. Tanto Annette Messenger como Anne Wolf o Sonia Gomes utilizan los tejidos para hablar de la memoria, que a su vez están formados por pequeños hilos que se entrecruzan, convirtiéndose en metáforas de las intrincadas relaciones emocionales que se generan a lo largo de una vida, y que van dejando su poso en el tejido orgánico del cuerpo y también en la parte psicológica de la mente. Wolf parte de sus memorias propias, Gomes parte de memorias ajenas y Messenger de memorias colectivas.

Por su parte, Elissa Cox, aunque más distante formalmente por la diferencia en los materiales empleados, también parte del corazón, pero en su caso se establece una conexión más directa con lo preformal y el inconsciente que con lo emocional, lo que la conecta con Messenger. Sin embargo, a pesar de los distintos matices, las cuatro artistas tienen en común el uso del corazón como símbolo para hablar del carácter cíclico de la vida, así como para celebrar la propia vida. Todas ellas entienden la gran dualidad significativa que aporta este órgano, que permite hablar de contrarios como vida y muerte, emoción y fisiología, personal y colectivo, etc. El hecho de que todos los corazones estén realizados con tejidos, que a su vez están formados por hilos, hace que todas ellas hablen de la complejidad de las relaciones humanas desde el punto de vista emo-

cional. Pequeñas hebras de memoria que conforman la identidad personal.

3.1.2. EL CORAZÓN COMO RECIPIENTE

La artista **Liz Bachhuber** (1953), estadounidense afincada en Weimar, Alemania, trabaja siempre con la relación que la sociedad actual tiene con la naturaleza.

Las obras pertenecientes a su serie *Trabajo de Laboratorio* están compuestas por una mezcla de elementos naturales con instrumentos de laboratorio o quirúrgicos. Estos últimos, que para mucha gente tienen un componente siniestro, para ella, que proviene de una familia dedicada profesionalmente a la Medicina, son objetos nostálgicos de juegos de la infancia. Y así nos lo hace ver, ya que sus piezas se caracterizan por una sutilidad y belleza que proviene de la delicadeza de los materiales empleados, y que hay que observar dos veces para no confundirlos con elementos naturales, ya que logra transformar la frialdad característica de esos objetos en una delicadeza orgánica.

Esta mezcla de lo natural y lo humano genera en las piezas una tensión consigo mismas, siendo a la vez urbanas y rústicas, orgánicas y mecánicas, naturales y artificiales. Se convierten en objetos frágiles que parecen necesitar una caricia, recordándonos la belleza de la naturaleza.

Esa tensión que atrapa la mirada hace que se generen preguntas como si esos objetos son atentados de laboratorio o elementos orgánicos sin vida. Parece que su creación resulta de experimentos científicos, llevando

9. Texto extraído de la página web de la artista. <http://elissacoxstudio.com/text/>

Fig. 205. *Double Flask: Inscribed*, (2008). De la serie *Trabajo de laboratorio*. Liz Bachhuber. 34 x 70 x 14 cm. Poliuretano, ramas, tubos de PVC, abrazaderas de acero, doble pipeta.



a una reflexión sobre la relación de lo humano civilizado y tecnológico con el entorno natural.

Estas obras revelan un elegante sentido de la línea curva, orgánica por definición, y que se intensifica con las sombras que sus obras proyectan sobre la pared, dotándolas así de una sensación de movimiento que contrasta con la quietud de los materiales, aportando un ingrediente más en ese juego de tensiones que generan sus piezas.

Sus trabajos parecen escrituras secretas, jeroglíficos de la naturaleza. La naturaleza está presente en sus artefactos y estos artefactos están retornando a su primera naturaleza.

En la obra *Heart* (Corazón), la artista introduce un líquido rosa en el interior de la pipeta, lo que hace que la pieza parezca más orgánica todavía. A su vez, la forma de la pipeta se ase-

Fig. 206. *Heart*. 2008. De la serie *Trabajo de Laboratorio*. Liz Bachhuber. 60 x 30 x 20 cm. Poliuretano, ramas, tubos de PVC, abrazaderas de acero.



meja a la de un corazón, por lo que las connotaciones con dicho órgano y con fluidos orgánicos son directas.

Por otro lado, resulta muy acertado que elija un recipiente contenedor como metáfora del corazón, ya que la copa es un elemento importante en la simbología de muchas culturas, empezando por la egipcia, en la que el emblema del corazón era precisamente un vaso con doble asa.

El corazón como recipiente de la vida, lleno de un líquido que evoca a la sangre, tiene relación con el Santo Grial, copa que contiene la sangre de Cristo, no una sola vez sino dos. Primero recibió el vino convertido en sangre de la última cena, y después

Fig. 207. *Heart*. 2008. De la serie *Trabajo de Laboratorio*. Liz Bachhuber. 60 x 30 x 20 cm. Poliuretano, ramas, tubos de PVC, abrazaderas de acero.



José de Arimatea recogió en él la sangre y el agua que emanaban de su herida, sustituyendo así al corazón como receptáculo de la sangre de Jesús por una copa.

Tras la muerte de Cristo y según cuenta la leyenda, el Santo Grial es transportado por José de Arimatea y Nicodemo hasta Gran Bretaña, lugar donde comienza a desarrollarse la historia de los Caballeros de la Mesa Redonda, que dará a su vez lugar a numerosas fantasías literarias sobre el Santo Grial, como se ha visto en el capítulo 2.2.3.

Si se mezclan los dos líquidos que brotaban de la herida de Jesucristo, sangre y agua, el color resultante sería precisamente rosa, que es el elegido por Bachhuber para esta pieza, suavizando así la fuerza del color rojo sangre, aliviando a la obra de las connotaciones religiosas y relacionadas

con la muerte para presentarnos un objeto artificial pero con apariencia orgánica, muerto pero vivo.

Ese líquido no circula por las tuberías, está en reposo, dentro de la pipeta, pero los fragmentos de ramas que incorpora la artista nos llevan de nuevo a la naturaleza, a un organismo vivo. Esta obra llena de tensiones contiene significados poderosos, heredados de nuestra cultura judeo-cristiana, que evocan al milagro de la vida, a lo sagrado y frágil de la existencia, y que elige el corazón como símbolo de todo ello.

El objeto contenedor, que tiene una función confusa, se asemeja a recipientes utilizados en el pasado siglo en zonas como los Alpes, que se colocaban delante de una vela y se llenaban de agua para que ese líquido esférico amplificara ópticamente el poder de la vela. Dicho utensilio, que también iba colgado de la pared, solía utilizarse para dotar de más luz a la sala en la que las mujeres cosían o tejían.

Aunque en esta pieza no aparece la vela posterior, la forma esférica del líquido rosa hace que dicha sustancia tenga un carácter expansivo, que no tendría si el contenedor fuera prismático, por ejemplo. Con ello parece que el propio líquido irradia luz, y aquí volvemos de nuevo al Santo Grial como símbolo del Sagrado Corazón. Este órgano, considerado como centro vital, es la morada de la esencia de Jesús, compuesta por luz y calor. La luz siempre se ha considerado símbolo de inteligencia y conocimiento, y el calor, por su parte, representa el amor, por lo que el centro del ser está compuesto por razón y sentimiento, por conocimiento y amor. Estos dos aspectos presentan una iconografía muy clara en el Sagrado Corazón, que a veces aparece irradiante y otras ve-

ces aparece en llamas, simbolizando la luz y la inteligencia de Jesús en el primer caso y el amor en el segundo.

Así, el líquido sagrado que contiene esta pieza, símbolo de la esencia vital que alberga el corazón, parece a su vez irradiar luz, recordando la fuerza individual que cada persona lleva dentro, haciéndonos pensar simultáneamente en la vida y en la muerte y conectando de nuevo con lo cíclico de la existencia, considerando la vida como algo preciado pero muy frágil, que puede desaparecer en cualquier momento.

En cuanto a la simbología del recipiente, habría que retroceder en el tiempo para llegar a las diosas-vasija neolíticas, que simbolizan un culto ancestral a la Diosa en forma de vasija redondeada, aludiendo al vientre materno, receptáculo primigenio, lugar sagrado por generar el origen de la vida.

Este recipiente de Bachhuber está cargado de tensiones, es útero, corazón y cáliz al mismo tiempo. Es una materialización de la unión de los opuestos, vida y muerte están presentes, pero también fragilidad y solidez, lo sagrado y lo profano, expansión y retraimiento, etc. Esa tensión genera algo dinámico, por lo que esta obra-corazón celebra con fuerza la vida.

3.1.3. CORAZÓN GIGANTE

Dentro de las manifestaciones más recientes del arte actual cuyo protagonista es el corazón se podría señalar a una serie de artistas que trabajan con este elemento de forma sobredimensionada, haciendo que el público pueda verlo desde una escala diferente o incluso introducirse dentro de él.

El pulso, el ritmo o la continuidad dinámica del corazón son algunas de las características inmateriales de dicho órgano que resultan más atractivas. Son las más misteriosas y mágicas, debido probablemente a su intangibilidad. Por ello se hacen eco de las reflexiones de los y las artistas seleccionados en este capítulo. Aunque cada uno de ellos emplea el corazón para hablar de aspectos diferentes, en todos los casos dicho elemento simboliza una serie de relaciones que el ser humano establece con el entorno que le rodea. El corazón animal de Barthe Kher, el corazón de la sociedad de Jaume Plensa, el corazón emocional de Joana Vasconcelos o el corazón individual de Ernesto Neto dejan clara la gran polisemia de este órgano, aunque siempre partiendo del punto de vista relacional, ya sea con el mesocosmos, con el macrocosmos o con el microcosmos.

La artista **Bharti Kher** (1969), de origen londinense pero afincada en Nueva Delhi, presenta un trabajo artístico caracterizado por la dualidad y la contradicción. Quizá su calidad de ciudadana de dos países, incluso dos continentes diferentes, haya marcado una manera de mirar desde al menos dos perspectivas diferentes. Realiza su trabajo mezclando pintura, escultura e instalación.

Uno de los elementos más importantes de sus obras y que se ha convertido en su seña de identidad es precisamente el uso de los *bindis*. Aunque tradicionalmente en la India los bindis eran una marca de pigmento rojo aplicado en el centro de la frente (solían lucirlo las mujeres casadas), hoy en día se ha convertido en un com-

plemento más de la moda femenina, y son fabricados en masa, en forma de pegatinas de vinilo de todos los colores, formas y tamaños.

En la obra de Kher estos bindis multicolores, que ya de por sí están cargados de significado, trascienden su diminuta producción masiva y se convierte en un poderoso símbolo, creando riqueza visual y una multiplicidad de significados. Son a veces el motivo central de sus obras y otras veces las envuelven, confiriéndoles una críptica segunda piel, transformando las superficies de sus esculturas y pinturas, conectando así ideas dispares, confiriéndoles un rango de significados y connotaciones diferentes. Aparecen distribuidos en constelaciones cromáticas formado pinturas con patrones abstractos que se relacionan con el arte y la ciencia occidentales, ya que, aunque en una primera mirada pueden parecer pinturas abstractas, en una segunda aproximación se pueden asemejar a la vida celular que se puede apreciar a través de un microscopio, o incluso a océanos o continentes vistos desde un satélite. Cada bindi puede ser también entendido como una persona, y la aglomeración de personas que presentan sus trabajos evoca a los mapas de movimientos demográficos. No debemos olvidar que la palabra bindi proviene de la palabra bindu, que en sánscrito quiere decir punto. Un punto es como un universo. En él cabe todo, convirtiéndose así en una metáfora del macrocosmos. Los puntos son, para la artista, virtualmente cinéticos. Son un espacio cerrado en el que todo cabe: política, violencia, sexualidad, manipulación... Tal como se extrae de

las palabras de la propia artista: "Los puntos marcan tiempo. Se usa uno para cada día. Se compran en paquetes de siete, uno para cada día de la semana, como la píldora. Cuando te lo quitas tiene memoria, es como un resto del día".¹⁰

El trabajo con los bindis posee para ella cualidades Zen, ya que son pegados uno a uno, en un ejercicio de concentración que supone una evasión temporal similar a la meditación. No realiza dibujos previos de cómo colocará los bindis. Lo decide mientras los pega, dejándose llevar por su intuición y generando así constelaciones improvisadas.

Para ella los bindis son también un símbolo de transformación. Ese tercer ojo simboliza conocimiento, es una marca de bendición y muchos dioses y diosas de la mitología india aparecen representados con el tercer ojo abierto. Los dos ojos se utilizan para ver el mundo normal, material, pero el tercer ojo sirve para ver detrás de lo material, para ver más allá, donde se encuentra la verdad espiritual, donde el mundo material es ilusorio y el alma se despersonaliza y se expande hacia la unidad cósmica. La propia artista dice que ponerse un bindi en la frente conlleva empezar el día de otra forma, dispuesta a ver cosas que previamente no se entendían.

Hay otra lectura sobre el bindi. Llevarlo es señal de matrimonio. El color rojo está fuertemente asociado al matrimonio, a la feminidad y a la sexualidad (hay una tradición en la que las mujeres de luto cambian su bindi de rojo a negro), pero estas tradiciones se están quedando obsoletas y en la actualidad mujeres de todas las edades y condiciones sociales los llevan, cambiando sus formas y colores.

10. Entrevista extraída de la página web de la Galería Perrotin: https://www.perrotin.com/press/Bharti_Kher-press-39.html

Fig. 208. *An absence of as-signable cause*, 2007. Barthi Kher. 173 x 300 x 116 cm. Fibra de vidrio, bindis.



Fig. 209. *An absence of as-signable cause*, 2007. Barthi Kher. 173 x 300 x 116 cm. Fibra de vidrio, bindis.



Fig. 210. *An absence of as-signable cause*, 2007. (Detalle de los bindis de la superficie). Barthi Kher. 173 x 300 x 116 cm. Fibra de vidrio, bindis.



Kher se encuentra cómoda en una posición dual, contradictoria, donde las distinciones entre microcosmos y macrocosmos, humanidad y naturaleza, ecología y política se borran. Se encuentra entre el exterior, conformado por una sociedad inadaptada a los caprichos del mercado globalizado, y el interior, un mundo de rituales y deseos no expresados. Por eso el bindi le resulta tan adecuado, porque puede ser a la vez algo sublime y algo ridículo. Pero conecta con el mundo femenino, con la posible iluminación, el poder femenino, la sexualidad.

Sus obras beben de los bestiarios mágicos, de los monstruos mitológicos y de las fábulas o cuentos alegóricos. En una de sus búsquedas, tras haber realizado un elefante de grandes dimensiones, decidió ponerse a investigar en busca del órgano más grande de un animal vivo. Dicho órgano resultó ser el corazón del cachalote. El cachalote es uno de los animales más grandes que existen, y su corazón tiene el tamaño de un coche pequeño. Fascinada por esas dimensiones e incapaz de encontrar suficiente documentación científica sobre la anatomía de este animal, Kher se inventó la apariencia de dicho corazón en su obra *An absence of asignable cause*.

Creado primero con arcilla y posteriormente con fibra de vidrio, la artista decoró la superficie del enorme

Fig. 211. Making of de la escultura *An absence of as-signable cause*, 2007. Barthi Kher. 173 x 300 x 116 cm.



corazón y las venas y arterias protuberantes con bindis de colores diferentes. Es una figura híbrida, confusa, donde la organicidad se ve mezclada con la naturaleza, ya que por el color y la forma podría tratarse de algo vegetal como un tronco o una raíz. Reflexiona sobre la definición de ser humano y sobre la cultura en la que se ve inmerso el ser humano, cuestionando la escala humana, la amplitud del corazón humano, la individualidad e incluso cómo muchas individualidades diferentes generan una masa demográfica que puede ser una ciudad, un país o un continente. Esta obra es un complicado y contradictorio retrato de cualquier corazón humano, y los bindis nos invitan a pensarlo, reflexionarlo, verlo de otra forma, sentirlo.

Es capaz de utilizar el poder transformador del arte y cogiendo elementos cotidianos de la vida crear algo nuevo y diferente que nos devuelve una realidad con un sentido de inmanencia y trascendencia simultáneas, por

lo que el corazón de cachalote se convierte en receptáculo de una serie de tensiones que ponen en relación la naturaleza humana con la animal, el microcosmos y el macrocosmos, no sólo a través de la similitud formal de los órganos internos de animales diferentes, generando una reflexión sobre el alto porcentaje que comparte la raza humana con otras razas, sino también a través de los bindis, que subrayan el cambio de escala, convirtiéndose en pequeñas identidades que sobreviven en un mundo con forma de corazón como si de seres humanos se tratara en una ciudad o en el planeta Tierra.

La constelación de bindis que conforma la piel del corazón de cachalote habla de las relaciones sociales, de las diferentes identidades, de cómo esas identidades unidas generan una sociedad, que es vista en este caso con forma de corazón gigante. Que sea un corazón el universo en el que habitan los bindis aporta un componente emocional a esas relaciones

interpersonales que se generan y que conforman una sociedad. La artista no habla de relaciones económicas o políticas, habla de relaciones emocionales. Pero el hecho de que el corazón no sea humano, sino de cachalote, hace que la relación con otras razas, y por lo tanto, la convivencia con ellas, esté presente.

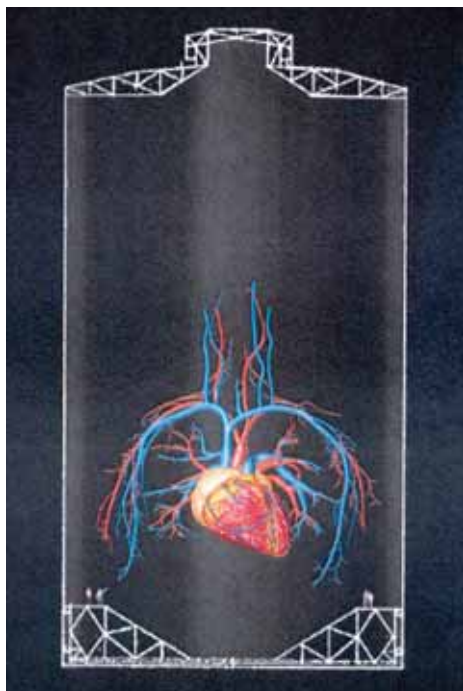
Al igual que el universo tiende a distribuir la energía uniformemente, maximizando la entropía y generando un orden interno que hasta recientemente no era considerado como tal, la artista simula ser esa distribuidora de vida a través de la colocación, en principio azarosa, de los bindis que cubren la pieza. Pero ese azar genera una variante de organización caótica, no autoritaria ni jerárquica, alcanzando un grado de equilibrio muy estético. El mismo grado de equilibrio que alcanzan todas las sociedades o sistemas.

Otro ejemplo de corazón superdimensionado es el que **Jaume Plensa** (Barcelona, 1955) realizó para una exposición conjunta en el *H2, Centre for Contemporary Art, Glaspalast* y la *Fábrica de Gas Augsburg-Oberhausen*, tres lugares diferentes de la ciudad alemana de Ausburgo, en el verano de 2014.

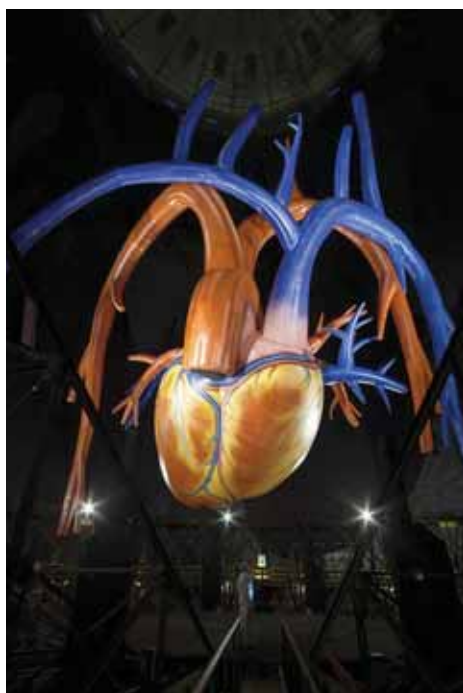
La obra central era *El secreto del corazón*, ubicada en el gasómetro de la fábrica de gas. Se trataba de un gran corazón suspendido, acompañado de una instalación sonora. En el salón de baile del Schaezlerpalais Plensa ubicó a tres figuras sentadas, con una iluminación interior que iba cambiando de color. Por último, en el Centro H2 Contemporánea en el Glaspalast se pudieron apreciar unas esculturas formadas por letras.

El artista describió ese gran proyecto como una trinidad, con momentos

Fig. 212. Dibujo del proyecto para *El corazón secreto*, en el Gasómetro de Ausburgo. Jaume Plensa. 2014.



Figs. 213 y 214. *El corazón secreto*. 2014. Jaume Plensa. 27 x 23 m. Gasómetro de Ausburgo.



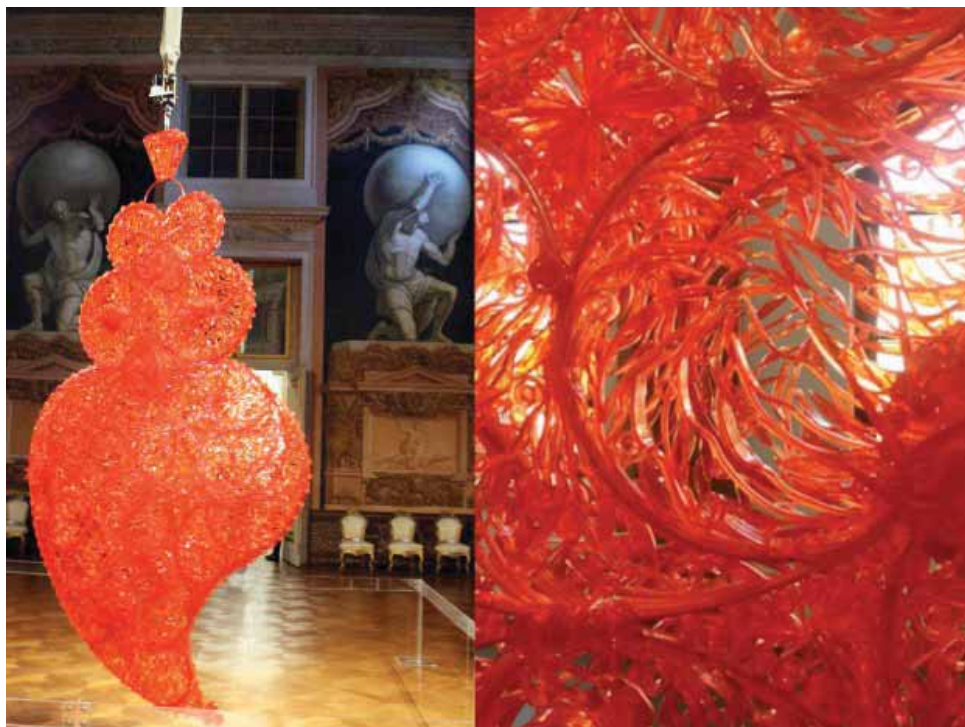
emocionales (gasómetro), racionales (Schaezlerpalais) e intelectuales (H2) que se unieron para formar un todo orgánico.

Plensa suele realizar obras específicas para cada ubicación, y cuando visitó por primera vez el gran espacio del gasómetro se quedó a la vez fascinado y atemorizado por sus enormes dimensiones, cuestionándose cómo llenar ese espacio, cómo superar la artificiosidad de esa gran estructura industrial. Su solución fue precisamente un corazón gigante de 27 por 23 metros, reproducción de un modelo anatómico humano realizado en tres dimensiones, que busca representar a la sociedad. Ese corazón secreto estaba encerrado en el acero cilíndrico del edificio, que tiene 70 metros de altura, en cuyo interior

se podía apreciar el pulso de la sociedad, que se volvía audible a través de la instalación sonora y visible a través del contenido simbólico del corazón, relacionado directamente con la respiración.

Su trabajo siempre busca el diálogo con los ciudadanos, por lo que en esta ocasión grabó los testimonios de 125 personas de Ausburgo, de todas las edades y clases sociales, contando del 1 al 60. Estas voces se podían oír rítmicamente mientras se contemplaba la obra, aportando un *tempo* muy propio de un órgano como el corazón. Sonaban como sesenta latidos, uno por segundo, locutados por personas anónimas, cuya variedad de timbres y entonaciones sonoras hacían que toda la sociedad estuviera representada a través de sus

Fig. 215. *Corazón independiente rojo*, 2006. Joana Vasconcelos. Plástico translúcido, hierro pintado, cadena de metal, motor, instalación de sonido.



diversas voces, convirtiéndose, como dice el autor, en un pulso de la propia sociedad. Así, el corazón de grandes dimensiones se convierte en metáfora del corazón de una sociedad contemporánea que, aunque en este caso fuera la de una localidad concreta alemana, sirve para cualquier sociedad similar.

Esta obra supone una novedad en la trayectoria de Plensa, tanto a nivel formal como material, ya que es la primera vez que utiliza un corazón y la primera vez que emplea plástico inflable. Esta característica hace que su corazón esté lleno de aire, lo que lo dota de una fragilidad y delicadeza que no tendría de otra forma. Así, el enorme órgano aparece suspendido en el aire, protegido por la gran torre,

que es como una coraza que protege al corazón de la ciudad.

Años atrás, con la industrialización, ese mismo lugar albergaba la caldera de la fábrica de gas, que hizo crecer la ciudad aunque actualmente, abandonada la actividad industrial, no sea más que una reliquia. Pero entonces esa caldera fue como el corazón de la ciudad. Por eso la obra de Plensa se convierte en la metáfora de esa caldera, en el corazón de la ciudad, que late al ritmo de la misma, al ritmo de la sociedad que la compone.

El corazón es un elemento con una gran carga expresiva, que en ocasiones puede hablar del organismo humano como un microcosmos, equivalente a la relación que se tiene con el Universo (el macrocosmos).

En esta ocasión Plensa reflexiona sobre la equivalencia del corazón con el orden de la sociedad, el mesocosmos, por lo que está hablando de la relación del ser humano con el Universo, pero entendiendo a éste en su dimensión intermedia, en la que entran en juego las estructuras sociales y urbanas de una ciudad.

Otro corazón de grandes dimensiones es el que realizó la portuguesa **Joana Vasconcelos** (París, 1971) en el año 2005, titulado *Coração Independente*.

Todo el trabajo de esta artista tiene un estrecho vínculo con la tradición artesana, ya que la inmensa mayoría de sus obras están compuestas por pequeños elementos propios de las denominadas artes decorativas, o bien manufacturados en serie previamente. La artista realiza una apropiación de estos objetos de uso cotidiano, casi siempre pertenecientes al imaginario femenino, porque cree que tienen gran capacidad de significación. Históricamente se ha relacionado este ámbito femenino con lo doméstico, con el terreno de lo privado, de lo íntimo, por lo que al trabajar con este tipo de materiales, tan cargados de simbolismo, está planteando reflexiones sobre el pasado y el presente, lo público y lo privado, lo tecnológico y lo artesanal, realizando simultáneamente una descontextualización y subversión de objetos existentes previamente y de realidades cotidianas.

A través de lo local trabaja con varias tradiciones y técnicas que se pueden identificar con Portugal, como el crochet, pero en realidad estas tra-

diciones se encuentran a lo largo de todo el mundo, son lenguajes globalizados, relacionados con las mujeres de forma internacional.

Sin embargo, no le parece interesante la lectura feminista de su trabajo. Ella reconoce que habla de cosas que resultan interesantes en el discurso feminista, pero su objetivo no es la causa de las mujeres, sino el pensamiento, que para ella "no tiene color, ni raza, ni identidad, ni edad ni género".¹¹

Excede la pequeña escala propia de los trabajos manuales y de los objetos empleados y les da otra dimensión conceptual, siempre desde la ironía. La artista es consciente de que el humor es una cosa muy seria, y una excelente manera de comunicación.

Por eso hay que hacer varias lecturas de sus obras. Puede parecer que sus trabajos son meramente estéticos, pero hay algo más detrás de eso. Trata de generar situaciones donde ocurran procesos mentales. "Consumimos sin pensar. Lo que trato de conseguir con mis piezas, sean grandes o pequeñas, es desatar un proceso de pensamiento después de la mirada inicial. Por supuesto, eso requiere tiempo".¹²

Ese tiempo que le reclama a quien contempla sus obras también está presente en sus creaciones, ya que ella misma trabaja con el tiempo, como todo proceso artesanal. La labor manual visible a través de la repetición de elementos en sus piezas hace referencia a ese trabajo minucioso que conlleva cualquier objeto elaborado artesanalmente, pero también está hablando de la relación entre el pasado y el presente, de ese cambio que supone la factura mecanizada y tecnologizada de sus obras

Fig. 216. *Corazón independiente*. 2008. Joana Vasconcelos. Museo Gucci, Florencia.



Fig. 217. *Corazón independiente rojo*. 2006. Joana Vasconcelos. Fotograma del vídeo. www.joanavasconcelos.com.

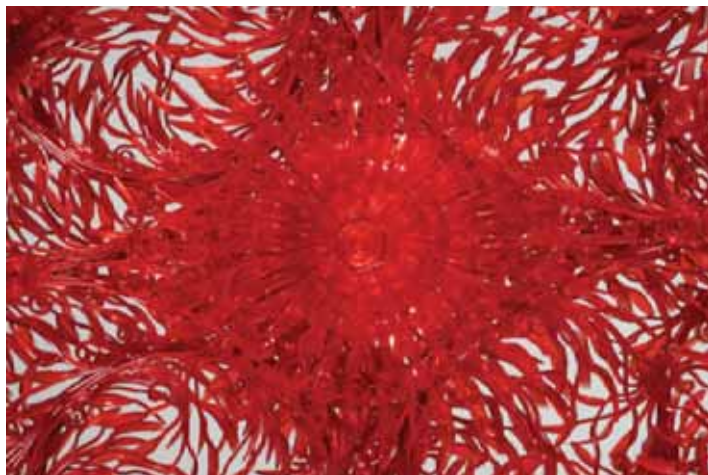


11. Palabras extraídas de una entrevista con la artista realizada por Agustín Pérez Rubio. En la web de la artista.

http://www.joanavasconcelos.com/multimedia/bibliografia/JV2007_AgustinPerezRubio_ADIAC_EN.pdf

12. Ibídem

Fig. 216. *Corazón independiente rojo*, (detalle). 2006. Joana Vasconcelos. Plástico translúcido, hierro pintado, cadena de metal, motor, instalación de sonido.



en relación al proceso manual, propio de otros tiempos, que las mismas conllevan o evocan.

Su obra, *Corazón Independiente Rojo*, es un corazón de grandes dimensiones, 3,70 metros de alto por 2,20 metros de ancho, con la forma del típico corazón de Viana do Castelo, pieza tradicional de orfebrería del Alto Miño que se popularizó sobre todo a partir de finales del siglo XVIII, como se vio en el capítulo 2.2.6.3. En este caso, aparte de romper con la pequeña escala de ese tipo de joya para convertirse en una enorme pieza, la filigrana de oro es sustituida por tenedores y cuchillos de plástico translúcido de color rojo sangre, doblados con calor y engarzados en una estructura metálica que gira sobre sí misma a través de un eje mecanizado que le genera un movimiento rotativo, mientras suena un fado de Amália Rodrigues, *Estranha forma de vida*, de uno de cuyos versos sale el título de la obra.

Este movimiento rotativo evoca los ciclos de la vida y el eterno retorno desde una perspectiva melancólica subrayada por el fado, música triste por excelencia, cuya letra habla del conflicto entre la razón y la emoción, a través de un corazón perdido, que no sabe a dónde va, y cuya dueña no quiere acompañar más en ese deambular, instándolo incluso a pararse en el último verso, por lo que la muerte está presente.

Este corazón intensifica su discurso de generar tensión a través de los contrarios con los elementos empleados para su realización, que son contradictorios en sí mismos. Los cubiertos son útiles y a la vez peligrosos, sobre todo los cuchillos, que pueden servir para cocinar o para herir o matar. Son unos de los objetos cotidianos más utilizados para cometer asesinatos contra las mujeres. Sus parejas

Figs. 219. *Corazón Independiente dorado, rojo y negro*. (2004-2006). Joana Vasconcelos.



utilizan paradójicamente un utensilio más propio del ámbito femenino, la cocina, para agredirlas. Lo cotidiano, su pareja y su cuchillo, se vuelven contra ellas. En este caso los cubiertos son de plástico, lo que hace que sean más naifs y que puedan tener color, que aquí es precisamente rojo sangre, aludiendo a un verso de la canción y acercándose más al terreno emocional.

La obra habla del amor y de las emociones, sobre todo de esos sentimientos contradictorios que se generan entre la razón y el corazón, que a veces parecen ir en direcciones opuestas. El corazón parece ser precisamente el lugar de confluencia de esas contradicciones, llegando a hacerse independiente y pensando y tomando las decisiones por sí mismo. Una vez más el corazón sirve, por lo tanto, como elemento totalizador, cuyo gran simbolismo le permite hablar de pares de opuestos. Pasado y presente, tecnología y artesanía, razón y sentimiento, comienzo y fin, amor y odio, público y privado, etc. Todo ello presente en este gran corazón rojo.

Esta enorme joya de filigrana, lejos de estar realizada con metales preciosos, evoca, a través del cambio de material, a esa otra gran joya que llevamos en nuestro interior, cuya valía es mucho más inmaterial, pero que es la que gobierna nuestras emociones, y por lo tanto nos conecta con nuestra existencia, con las diferentes relaciones amorosas que se suceden a lo largo de una vida, repitiendo el eterno movimiento cíclico de la vida emocional, con la llegada del amor, la ilusión y luego el desamor.

La filigrana, técnica de orfebrería existente ya desde la época egipcia, llega a Portugal a través de los fenicios, en época anterior a los romanos, sobre el año 2000 a.C. Una pequeña cantidad de oro o plata puede ser convertida en

finísimos hilos, que luego se trabajan a base de enrollarlos, entrelazarlos o soldarlos.

El corazón de Viana do Castelo, que en la actualidad es el símbolo de la ciudad, surgió en Portugal como consecuencia del enraizamiento del culto al Sagrado Corazón de Jesús a finales del siglo XVIII, pero mezclándose con la tradición pagana de la orfebrería anterior.

Estas joyas se consideran como piezas muy femeninas, ya que siempre eran portadas por mujeres. Por todo ello, la elección de dicho corazón por parte de la artista ya genera por sí misma una multitud de significados. En este caso Vasconcelos sustituye el hilo de oro o plata por otro hilo de color rojo, compuesto por cubiertos de plástico pero que funciona con los mismos efectos estéticos que si de un hilo continuo de metal se tratara, generando una enorme filigrana cargada de simbolismos. En esta obra, como ocurre normalmente con el trabajo de esta artista, los elementos repetidos pierden su dimensión para adoptar otra mayor, casi a modo de mandala, creando una superficie cuya contemplación nos hace pasar de la pequeña a la gran escala y al contrario, en un juego que también utiliza Barthi Kher en su corazón de cachalote a través de los bindis con los que cubre su escultura.

En ambos casos las obras, a través de esa repetición de pequeños elementos, nos hablan de la dimensión temporal, necesaria para su elaboración y que comparten con los trabajos artesanales a los que evocan, normalmente asociados al universo femenino, ya sea a través de elementos propios de la cocina como son los cubiertos, o bien a través de los bindis, adornos femeninos indios por excelencia.

Hay que mirar la pieza dos veces para darse cuenta de la presencia de los cubiertos, ya que, como la propia artista afirma, pierden su identidad, aunque la conservan a nivel simbólico, para convertirse en un tejido sanguíneo o muscular. Son como pequeñas células generando un elemento mayor. "Lo que trato de hacer, en este mundo de increíble consumismo, es ser extremadamente conceptual a través de la repetición en sí misma. Elijo un material [...] y lo repito hasta que se convierte en una abstracción, en algún lugar entre lo micro y lo macro".¹³

Este cambio de escala de la dimensión microscópica a la macroscópica y viceversa que se genera al contemplar *Corazón Independiente Rojo*, y que sucede al contemplar el corazón de Barthi Kher, también conecta ambas obras con otras seleccionadas en esta investigación, como pueden ser las de Elissa Cox, Pamen Pereira, Bosco Sodi, Javier Pérez, etc. En todas ellas las similitudes entre el macrocosmos y el microcosmos son tratadas a través de la sangre o el corazón, que se convierten en perfectos resonadores de las similitudes estructurales presentes en las diferentes escalas del Universo.

Aunque muchas de las obras de Joana Vasconcelos hablan de la contradicción, generando tensiones significativas que, pasando por la ironía, llevan a una profunda reflexión, sus piezas no suelen tener conexión con la naturaleza ni con la tierra. Sin embargo este *Corazón independiente*, precisamente por el gran poder simbólico que tiene este elemento, así como por el color empleado para su realización, cargado también de simbolismo, añade esa dimensión

cíclica y de conexión con la vida y con la muerte.

De hecho, la artista realizó otros dos corazones, primero uno en color dorado, en el año 2004, y otro de color negro en el año 2006. Los tres son similares, y se presentan con el mismo título y con la misma forma expositiva, acompañados del fado antes mencionado. Sin embargo, los otros dos corazones, debido a sus colores, resultan más materiales, fríos y cosificados, más relacionados con las joyas. Pero este *Corazón Independiente Rojo* añade otra capa de significado, en un viaje hacia el interior del cuerpo que lo humaniza y lo hace más emocional que los otros dos, gracias a la inevitable asociación de los cubiertos rojos con las células de la sangre. Este corazón se convierte en un elemento unificador total, sede de muchísimas contradicciones que lo dotan de una compleja significación.

El último de los artistas seleccionados que presenta un corazón de grandes dimensiones es el brasileño **Ernesto Neto** (Río de Janeiro, 1964). Con las esculturas, estructuras e instalaciones biomórficas que lleva haciendo desde los años 90 parece poner en duda la condición de la existencia o más concretamente, la condición de ser humano. Sus piezas son una celebración de la vida, son la vida misma, pero vista con un cambio de dimensión que hace sumergirse al público en un mundo imaginario de escalas contradictorias, casi microscópico. La abstracción con la que trabaja hace que los referentes celulares u orgánicos estén siempre presentes pero de una forma no concreta, que parece hablarle más a nuestra parte inconsciente que a la conscien-

13. *Ibidem*

te, en una reivindicación por alterar la supremacía de la mente sobre el cuerpo, para poder hacer un descanso de nuestro propio pensamiento, activo constantemente, y disfrutar sus obras corporalmente, con otro tipo de inteligencia. "Todo el tiempo recibimos información, pero quiero que aquí se deje de pensar. Refugiarse en el arte. Pienso que no pensar es bueno, es respirar directamente de la vida". (Ernesto Neto, citado en *El Cuerpo que me lleva*, 2014:17)

Su arte es heredero de las ideas del movimiento Neoconcreto surgido en Brasil a finales de los años 50, época en la que artistas como Lygia Clark, Lygia Pape, Amílcar de Castro o Hélio Oiticica impregnaron de vida el arte, poniéndolo en contacto con lo más profundo de la condición humana y otorgándole al espectador un papel imprescindible. La obra ya no era concebida como un objeto, sino como un cuerpo. Contra las ortodoxias constructivas, el racionalismo y el dogmatismo geométrico, el arte Neoconcreto defendió la libertad de experimentación, el regreso a las intenciones expresivas y el rescate de la subjetividad, así como la incorporación efectiva del observador, que al tocar y manejar las obras se convertía en parte de ellas. El hacer artístico debía anclarse, para ellos, en la expe-

riencia definida en el tiempo y en el espacio.

El neoconcretismo también promovió la sinestesia, un fenómeno por el que cada sentido opera en conjunto con todos los demás. Este estado holístico incorpora los estados afectivos, las emociones y la imaginación de los espectadores, y eso es precisamente lo que pretende Ernesto Neto. Ofrece estímulos nuevos para enriquecer la experiencia de quien disfruta sus piezas, con sugerencias visuales, táctiles u olfativas, incitando a la persona a dejarse llevar para jugar y para sentir, abandonando la mente racional y disfrutando con el cuerpo. El juego es importante, ya que el espectador puede participar, haciéndose eco de la experiencia propuesta por Neto, que a veces es individual y otras veces colectiva.

"Transforma la experiencia del arte, tradicionalmente visual, en un evento multisensorial que re-dirige nuestra atención del análisis formal a la sensación en estado puro a medida que recorremos, escuchamos, olemos e inspeccionamos las superficies y las grietas del universo creado por su autor. En él tomamos conciencia de nuestros sentimientos más íntimos, ya sea respecto a nosotros mismos o a las personas con

las que compartimos el espacio. [...] Esa conciencia exacerbada de hallarnos en el propio cuerpo nos recuerda nuestra responsabilidad, y nuestra facultad como seres humanos, de instaurar una relación solidaria, comprometida y atenta tanto con el yo individual como con el medio circundante". (Raphaela Platow, citado en *El cuerpo que me lleva*, 2014: 31)

Ese hallarse en el propio cuerpo para sentir y experimentar trae a colación a Merleau-Ponty, autor considerado a su vez como referente principal en el Neoconcretismo. La clave de su pensamiento se centra en el papel esencial de la percepción en nuestra aprehensión del mundo, cuestionando el dualismo cartesiano de mente y cuerpo y reconociendo el *cuerpo propio* no como una cosa sino como una condición de la experiencia, un componente de la apertura al mundo que integra nuestra experiencia física con la mental. Dicho en palabras del propio artista:

"Todos tenemos un cuerpo y ese cuerpo nos sirve de guía. Sinceramente, no creo en la separación entre la mente y el cuerpo. Entiendo que la mente se aloja dentro del cuerpo, y que este es el que nos gobierna. En cada entidad corporal late una vida, están la

memoria, la fantasía, la paranoia, la psique y todo lo demás [...] El hecho de que mi cuerpo pueda comunicarse con el de otros seres, o con el cuerpo de la naturaleza en una situación mística, me mueve a creer en la interconexión de todos los cuerpos". (Ernesto Neto, citado en *El Cuerpo que me lleva*, 2014:23)

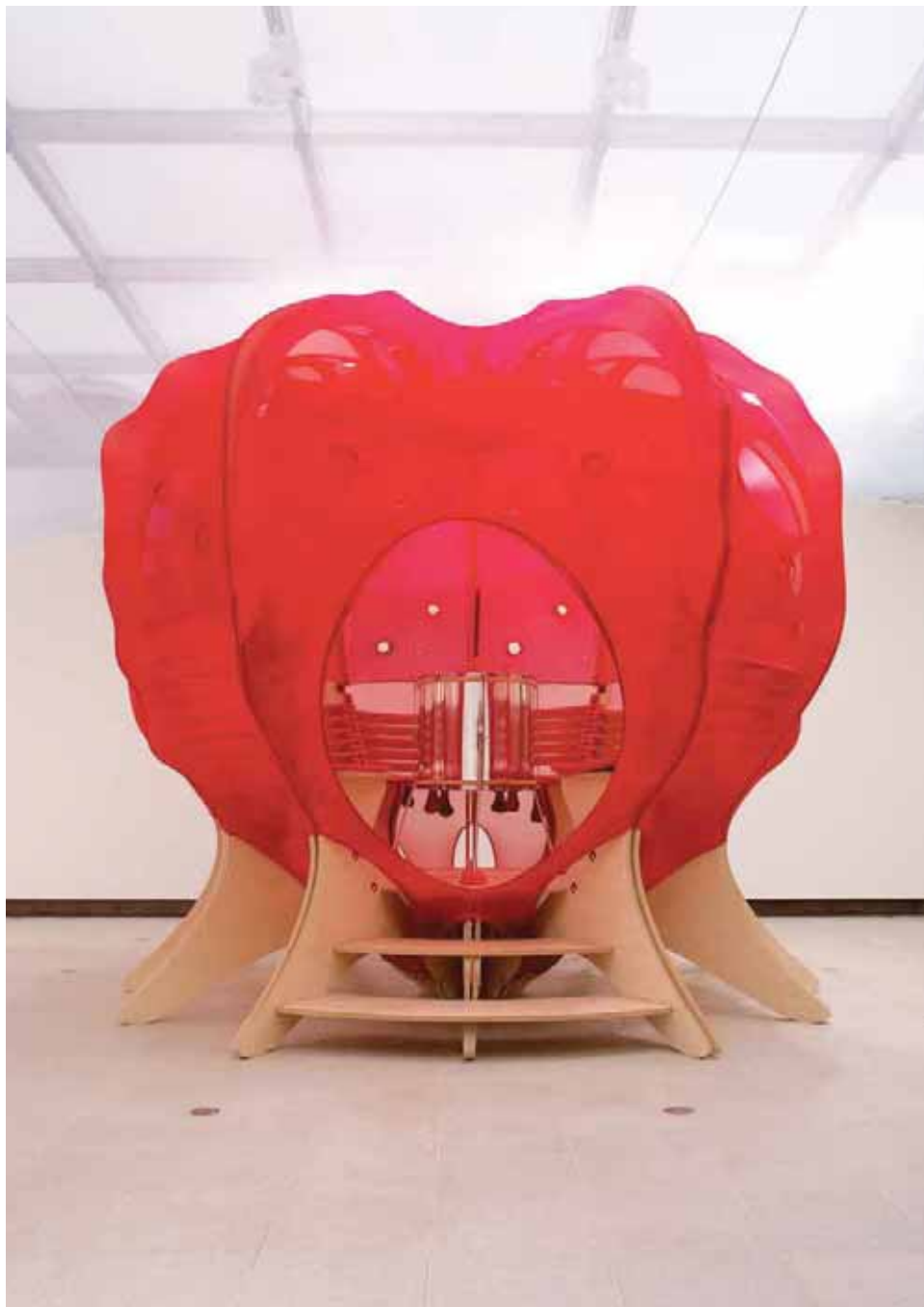
Sus construcciones tienen cierto aire artesanal y celular al mismo tiempo. Son formas orgánicas que constituyen constelaciones imaginarias, en un juego de tensiones y de contrapesos que hace que todos los elementos estén relacionados entre sí de forma global, idea que define su concepción de la existencia, ya que considera que todo está relacionado con todo, que somos parte del universo y que el universo, a su vez, es parte de nosotros.

Cree en la omnipresencia de la naturaleza y considera que la naturaleza es nuestra maestra.

"...somos naturaleza. Todos lo somos. Es una idea capital porque solemos separar la naturaleza de nosotros mismos; la situamos fuera, en tercera persona, cuando la naturaleza no corresponde a una tercera persona, sino a la primera, está en nuestro interior. Tengo también la convicción de que el mundo entero es naturaleza. Creo que ese puente es naturaleza, que los coches, que todas las cosas creadas por el hombre forman parte de la naturaleza". (Ernesto Neto, citado en *El Cuerpo que me lleva*, 2014:22)

Por lo tanto, sus propias obras, a pesar de estar fabricadas con una mezcla de materiales artificiales y naturales, tienen un aspecto sensual, suave, blando y frágil. Deben ser tratadas

Fig. 220. *Circleprototemple*, 2010. Ernesto Neto. Madera, poliamida, espuma, cuerda elástica, tambor de samba, maza. Hayward Gallery, Londres.



con la máxima sensibilidad y delicadeza, como si fueran un organismo vivo, ya que para el autor son un organismo vivo. Un organismo que se puede pasear, atravesar, habitar, sentir, oler o tocar.

En el año 2010 Neto realizó para una exposición en la *Hayward Gallery*, de Londres, una serie de obras entre las que se encuentra *Circleprototemple*. Se trata de una estructura de madera y nylon de color rojo con forma de

Figs. 221 y 222. *Circleprototemple* (detalles del interior), 2010. Ernesto Neto. Madera, poliamida, espuma, cuerda elástica, tambor de samba, maza. Hayward Gallery, Londres.



domo que permite al público introducirse dentro de ella, como si de un *meeting-point* se tratara. A medio camino entre un pequeño templo sagrado y una nave espacial de un planeta imaginario, al entrar en su interior los espectadores se sumergen en un universo de formas y texturas rojas que les ofrecen varios estímulos diferentes, provocando un conjunto de sensaciones que se acercan a la sinestesia antes mencionada, y ofreciendo un espacio esférico envolvente y protector que conectaría con el concepto de *esferas* defendido por Sloterdijk (1994), así como con las obras *Casino* y *Leviatán*, de Annette Messager y Anish Kapoor respectivamente, que se verán con posterioridad en el capítulo *Sangre que te traga*.

Fig. 223. *Circleprototemple* (detalle del interior), 2010. Ernesto Neto. Madera, poliamida, espuma, cuerda elástica, tambor de samba, maza. Hayward Gallery, Londres.



La capa exterior de esta esfera-corazón-templo está cubierta con agujeros que invitan a mirar hacia afuera a través de ellos, el banco que recorre el perímetro de la estructura invita a sentarse en él, mientras que las formas colgantes de su parte inferior invitan a agacharse para apreciarlas mejor. Simultáneamente la cuerda elástica que sujeta la maza por encima del tambor de samba situado en el centro invita a tocar dicho tambor.

Tanto la forma exterior de la estructura como su color son una referencia al corazón, que se ve incrementada al incorporar el ritmo del tambor. Para el artista es muy interesante introducirse en la estructura, que invita a la introspección, para poder oír en el silencio el latido del

corazón, que compara con el ritmo básico de la samba brasileña, y que aporta precisamente el toque de tambor continuado y rítmico al que invita a tocar al público.

La luz que se filtra por la tela exterior de la estructura convierte ese interior en un lugar con una suave luz ambiental de color rojizo, que resulta conocida, como en el caso de *Leviatan*, de Anish Kapoor, ya que nos recuerda el interior del cuerpo humano.

En la misma sala, al lado de esta obra, hay otra de color blanco titulada *The Library mind table*, jugando con la idea de simular el cerebro, para así contrastarlo con el corazón simulado por *Circleprototemple*, formando ambas obras de forma conjunta una crítica a la separación de cuerpo y mente, ya que el autor considera que somos básicamente un cuerpo.

Para él la naturaleza es la maestra de la existencia humana y del arte, por lo que sus obras invitan a enraizarse en la vida y sentir de nuevo una relación intensa con la naturaleza, profundizando en la celebración humana y centrándose en la idea de las conexiones y relaciones que se dan en la naturaleza, incluyendo lo artificial.

Cree que el interior del cuerpo humano es un paisaje.

"El cuerpo humano es un paisaje de ingentes proporciones. Dentro de él bulle un hervidero de vida; se puede, pues, decir que no estamos solos. Eso da lugar a una serie de cosas. Por ejemplo, mi trabajo intenta reflejar desde hace tiempo estas asociaciones, en él pretendo mostrar la continuidad entre cuerpo y paisaje, lo que equivale a hablar de nosotros y de nuestro entorno. Pero siempre nos mantenemos en el interior de

ese paisaje, y el paisaje a su vez vive en nuestras entrañas". (Ernesto Neto, citado en *El Cuerpo que me lleva*, 2014:25)

Esa relación de todo con todo, presente en toda su obra pero de forma concreta en esta *Circleprototemple*, en la que conecta el latido del corazón con el sonido de la samba, de la vida, en un viaje de ida y vuelta al interior de nuestras propias entrañas, conecta con muchos de los y las artistas seleccionados en esta investigación, que hablan de la relación del macrocosmos con el microcosmos, demostrando una vez más que el corazón sirve como elemento de conexión directa para establecer ese vínculo.

Para él la vida se caracteriza por su constante movimiento, y transitar sus obras es movimiento, por lo que su apreciación supone una experiencia vital que el artista le ofrece al público, una experiencia de vida que parte de lo corporal pero que llega a lo emocional o lo mental.

De los cuatro corazones de gran tamaño seleccionados en este capítulo tres van acompañados de sonido, hecho significativo y que evoca directamente el ritmo cardíaco. El corazón es el único órgano que suena y que se mueve, por eso precisamente se siente con tanta facilidad dentro del cuerpo, y esa es una de las razones básicas de su importancia en todas las culturas. Sentir otro órgano como el hígado, el bazo o el intestino, sólo se logra experimentar a través de un dolor profundo o una enfermedad, pero en un estado de salud, es casi imposible (se puede lograr a través de complejas visualizaciones).

Sin embargo, el corazón marca con su ritmo el ritmo de la vida de quien lo porta y viceversa, la vida marca el

ritmo del corazón de quien la vive. El ritmo cardíaco está relacionado con las emociones instantáneamente, y la calma, el miedo o el nerviosismo se reflejan directamente en él. Y no sólo las emociones, también la salud o la enfermedad se reflejan en el pulso para un buen oyente que sepa interpretarlo, como se ha comentado en el capítulo referido a la representación de la sangre.

Siendo conscientes de esa sonoridad del corazón, tanto Jaume Plensa como Joana Vasconcelos o Ernesto Neto han añadido sonido a sus obras, para acrecentar la vitalidad de sus piezas y la apreciación que se tiene de ellas, que no es sólo visual. Plensa le añade pulso, para que con la contemplación de su obra se sienta el pulso de una sociedad. Vasconcelos le añade música. Una música triste y sentimental que lo une a lo emocional. Ambos audios se repiten de forma monótona y repetitiva, evocando el carácter cíclico de los latidos y de la vida.

Por su parte, el corazón de Neto está en silencio, pero invita al público a dos cosas: por un lado a quedarse en silencio para escuchar el sonido de su propio corazón y por otro lado, a tocar el tambor de samba que se encuentra en el interior para hacer sonar ese corazón. Todas estas pie-

zas confirman que el corazón es, por lo tanto, el mejor órgano interno para representar plásticamente la vida, ya que su sonido y movimiento lo convierten en el órgano más dinámico, más vivo. Idóneo por ello para evocar dinamismo, para celebrar la vida.

3.1.4. ILUSTRACIÓN ANATÓMICA IMAGINARIA

Con la misma meticulosidad de las ilustraciones anatómicas que surgieron desde Vesalio y que fueron ganando en detalles hasta llegar a las representaciones del siglo XX, aparece la obra de varios artistas actuales que dibujan o trabajan con ilustraciones médicas de interiores humanos en general, pero también centrándose en el corazón como protagonista en algunos casos.

Realizan sus dibujos con gran detalle y meticulosidad pero, libres e independientes de la carga realista exigida por el ámbito médico, dejan volar su imaginación y realizan creaciones fantásticas, surrealistas o poéticas de esos interiores.

La Medicina ya no los necesita. La labor artística en ese ámbito ha sido sustituida por imágenes informáticas derivadas de tomografías, escáneres, radiografías, etc. Y las ilustraciones

anatómicas actuales son realizadas casi exclusivamente para el entorno sanitario o médico, muchas veces de mano de personal informático.

Sin embargo, estos artistas se sienten atraídos por las profundidades anatómicas, por lo que ellos y ellas sí siguen necesitando a la Medicina, sobre todo sus imágenes, de las que parten. Y libres de los condicionamientos de la ilustración científica, traspasan el ámbito médico para adentrarse en el terreno del subconsciente.

Formalmente presentan similitudes con la ilustración médica clásica, de la que se nutren, pero en esa mezcla surrealista están cuestionando y reflexionando sobre el origen de la vida, la similitud con otros organismos, etc. La conexión entre lo animal y lo vegetal, o entre lo humano y lo mineral, materializada a través de diferentes vías, siempre a través de la representación sanguínea o del corazón que se está viendo en esta investigación, toma forma de interior humano metafórico y poético con estos tres artistas: Travis Bedel, Tiffany Bozic y Vesna Jovanovic. Con similitudes formales y de contenido, aunque difiriendo en la técnica, los tres parecen hablar de lo mismo.

Travis Bedel, que trabaja bajo el nombre de Bedelgeuse (EE.UU., 1984)

crea collages anatómicos con recortes de ilustraciones *vintage*. Sus coloridas composiciones son una mezcla de nuestra naturaleza más profunda con la naturaleza que nos rodea, ya que entremezcla fragmentos de animales o plantas con elementos anatómicos, conformando complicados puzzles orgánicos y surrealistas.

Sus collages han cambiado con el tiempo. Empezó realizando sus trabajos de modo tradicional, con recortes de papel, pegamento y tijeras o cuchilla. Sus primeras obras son collages en papel en blanco y negro mucho más simples, a los que luego añadió color y llenó de elementos hasta llegar a trabajar casi con un *horror vacui*. Recorta láminas *vintage*, ilustraciones o grabados médicos de siglos pasados para recombinarlos en una amalgama de partes anatómicas, botánicas y biológicas.

Combinó naturaleza y cuerpo humano porque vio las imágenes por separado pero se fijó en sus similitudes, e instantáneamente supo que quedarían bien juntas.

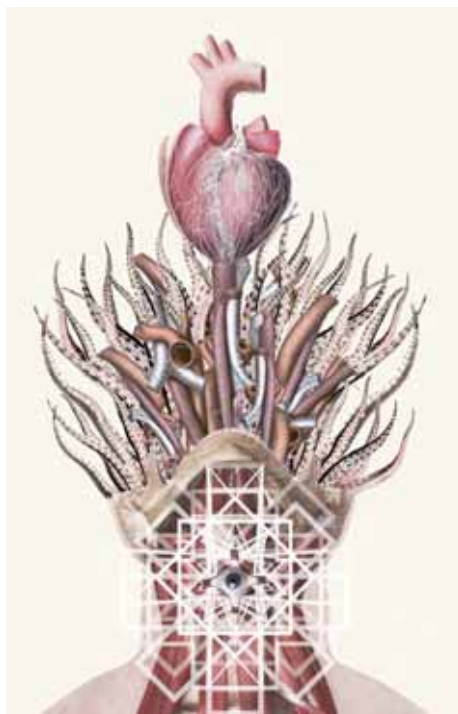
"Empecé a hacer collage de papel en 2009, cuando me llegaron unas ilustraciones médicas y botánicas en blanco y negro de época victoriana. Estéticamente, esas ilustraciones eran muy similares y mi mente tuvo la idea de combinarlas. El collage se convirtió en un médium como resultado de los materiales que estaba utilizando".¹⁴

Comenzó a hacer más collages digitales recientemente, cuando empezó a conseguir escaneados de gran calidad de ilustraciones en color de libros antiguos. Y actualmente está incluso trabajando con collages en papel en 3D.

Fig. 224. *Caged*. Travis Bedel.

Fig. 225. *Heart in my throat*. Travis Bedel.

Fig. 226. *Thorns*. Travis Bedel.



estrictamente digital cojo las imágenes que estoy usando y elimino los fondos. Desde ahí puedo jugar con las escalas y copiar y pegar los elementos que quiero repetir".¹⁵

14. Palabras extraídas de una entrevista con el artista en <http://www.societepерrier.com/us/los-angeles/bedelgeuse-makes-magic-with-a-pair-of-scissors-and-wheat-paste/>

15. Palabras extraídas de una entrevista con el artista en <http://themicrogiant.com/project/the-bleeding-art-of-bedelgeuse/#.VKKdkiAB0A>

Fig. 227. *Indurate (endure)*.
Travis Bedel.



Sus trabajos, que pueden variar de tamaño, desde 12 cm hasta casi dos metros, ilustran la fragilidad de la psique humana y su belleza fugaz. "La mayoría de mis trabajos representan el amor, la pérdida y el dejar ir". Sus trabajos producen sinergias visuales que reintroducen la relación inherente de la humanidad con la naturaleza. Aunque estemos en una sociedad tan digital y tecnológica, para él nuestro espacio interior anatómico todavía refleja el mundo natural.

Travis Bedel también crea música como DJ, y este hecho influenciará su trabajo. Sus obras plásticas son como sus producciones musicales. Un DJ corta y pega fragmentos sonoros para crear otra totalidad. Y Bedel hace exactamente lo mismo con los recortes de ilustraciones médicas que recombina para darles otro significado, borrando muchas veces las fronteras entre lo digital y lo analógico.

Los diferentes elementos orgánicos que utiliza Travis Bedel crean una gran sinergia, y esa fuerza colectiva que adquieren sus fragmentos dota de mucha energía a sus obras, que se convierten en una nueva realidad.

Declara sentirse cada vez más seducido por el funcionamiento del cuerpo humano, por lo que, lejos de abandonar el tema, cada vez se adentra más en él.

"Creo que el cuerpo es bello y misterioso. Estoy sorprendido de lo que la gente puede hacer con su cuerpo y de cómo, si cuidas tu propio cuerpo, la recompensa es mucho mayor de lo que imaginaste. Creo que la auto-curación tiene lugar mental y físicamente cuando comes sano y te mantienes activo".¹⁶

16. Palabras extraídas de una entrevista con el artista en <http://themicrogiant.com/project/the-bleeding-art-of-bedelgeuse/#.VKKdkiABOA>

Fig. 228. *Sin título*. Travis Bedel.



Fig. 229. *Adore*. Travis Bedel.

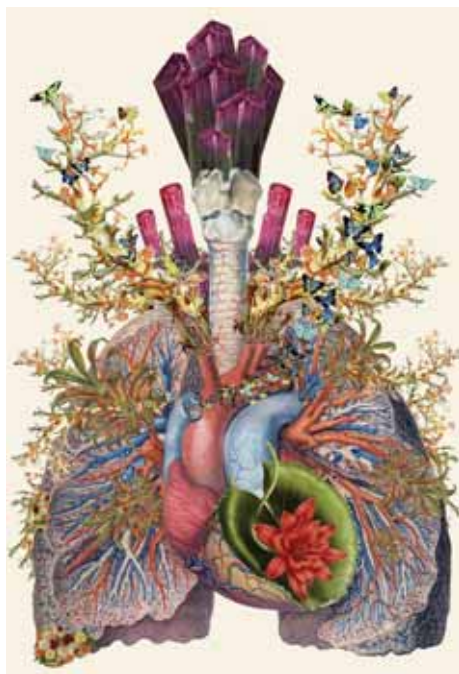


Fig. 230. *This is what it feels like*. Travis Bedel.



Es un ejemplo de artista cuya fama viene de las redes sociales. Es muy activo en Tumblr (<http://bedelgeuse.tumblr.com>) Instagram, etc. Recientemente su cuenta en Instagram ha sido destacada por la propia marca. Las redes sociales le han permitido exponer su trabajo y gracias a ellas se ha dado a conocer, ha vendido sus obras, ha colaborado con muchos otros proyectos, ha llegado a las galerías, etc.

Él mismo reconoce sentirse fascinado por las ilustraciones médicas antiguas.

“El esfuerzo en el detalle que estos artistas victorianos tomaron para recrear diferente anatomía, botánica y zoología es sorprendente. Alguno de estos trabajos casi les llevó toda la vida. Encuentro las

imágenes bellas, y mi mente sólo quiere combinarlas en un collage. Uso la anatomía humana como mi tema principal porque expresa mucha emoción”.¹⁷

Esa emoción es lo que le gusta del trabajo del argentino Juan Gatti, del que reconoce tener gran influencia, y cuyas ilustraciones también están hechas a base de collage, partiendo de dibujos médicos y/o anatómicos.

Con la emoción también tienen relación los títulos que Bedel pone a sus composiciones: *Así es como se siente*, *Adora*, *Corazón en la garganta*, *Encarcelado*, etc. Todos ellos hacen referencia a asuntos emocionales, por lo que aportan ese componente

a las obras, dándoles un significado adicional que se añade al puro formalismo anatómico.

Tiffany Bozic (Arkansas, 1979) se crió en una granja familiar, por lo que su contacto con la naturaleza fue constante durante su infancia. Se recuerda a sí misma en el exterior constantemente, observando la vida animal y vegetal.

Su trabajo tiene el aire tradicional de las ilustraciones científicas del mundo de la biología o la anatomía, pero con un alto componente emocional añadido, que aparece como resultado de la introducción de temas surrealistas metafóricos.

17. Palabras extraídas de una entrevista con el artista en <http://www.societepерrier.com/us/los-angeles/bedelgeuse-makes-magic-with-a-pair-of-scissors-and-wheat-paste/>

En sus pinturas y bocetos ella presenta su visión de la vida, sus luchas y sus triunfos, en su mayoría autobiográficos, mezclando elementos animales y vegetales que conforman universos imaginarios venidos del subconsciente.

Dos de sus mayores influencias son James Audubon y Ernst Haeckel, naturalistas y dibujantes del siglo XIX y de los que aprecia el gran gusto por el detalle y la meticulosidad. Como a ellos, le gusta tomar sus apuntes directamente de la naturaleza, cosa que hace en los numerosos viajes que realiza a lugares como Papua Nueva Guinea, China, las Galápagos, Namibia, etc., normalmente como ayudante en expediciones científicas organizadas por la *California Academy of Sciences* de San Francisco, institución en la que realiza sus investigaciones.

“Tanto los científicos como los artistas son creativos y desarrollan habilidades únicas y especializadas que benefician y educan esperanzadoramente a la comunidad. Muchos de los conservadores y trabajadores de la California Academy of Science, donde hago la mayoría de mis investigaciones, han sido extremadamente generosos al compartir sus increíbles conocimientos y recursos conmigo. Me siento muy privilegiada”.¹⁸

A lo largo del tiempo, Bozic ha desarrollado un complejo proceso técnico para realizar sus pinturas. Trabaja por medio del uso de máscaras y de acrílico aguado que superpone en

numerosas capas traslúcidas sobre paneles de madera de arce.

“He tratado de pintar en diferentes variedades de madera a lo largo de los años, y finalmente me decidí por el arce. Durante años estuve trabajando con Francisco Robles, un carpintero de San Francisco. Juntos desarrollamos un sistema que parece dar los mejores resultados. Francisco empezó blanqueando cada panel de madera tres veces antes de que yo empezara a pintar sobre él. Yo pinto con finas capas de acrílico aguado y las vetas se ven a través de la superficie. Al pintar en la madera más blanca posible tengo más control del color y del contraste. La madera de arce también da muy buen resultado porque tiene vetas muy apretadas, por lo que cuando estoy echando pigmento en la superficie de la madera el color no se introduce dentro de las grietas”.¹⁹

Con la precisión de un dibujo científico y el sutil caos propio del subconsciente, las obras de Bozic son complejas mezclas de elementos que hacen descubrir desde nuevas especies hasta inesperadas formas de vida que se desdibujan entre flora y fauna. También utiliza puntos de contraste, como ciertas situaciones o percepciones de peligro en escenarios tranquilos, dotando así a sus creaciones de un componente contradictorio, que atrapa al mirar pero también crea cierto miedo y repulsión.

Sus obras hablan de la fragilidad hu-

mana, a través de mundos interiores y exteriores que se entremezclan en extrañas combinaciones, preguntándose por los misterios de la vida que aparecen escondidos en sus paisajes surrealistas u oníricos. No hay leyes ni normas en esta dimensión, y unas patas animales pueden convertirse fácilmente en venas, unos seres animales pueden transformarse en elementos vegetales o viceversa, todo ello bajo la intención de hablar de emociones, de explorar territorios emocionales desconocidos.

“No puedo decir que entienda mi relación con la naturaleza, pero estoy interesada en esa relación y espero continuar explorándola a través de mi trabajo. Normalmente pinto animales familiares con los que he tenido una experiencia directa, o bien haberlos sujetado en mis manos, interactuado con ellos, o haberlos visto en mis viajes. Algunas veces sitúo a los bichos en escenarios para crear una historia basada en un concepto particular o un sentimiento”.²⁰

A través de la introducción de elementos surreales la artista consigue que esas reflexiones sobre el origen de nuestra propia naturaleza orgánica o emocional se puedan extrapolar a toda persona que contempla sus obras, sin personificar ni concretar en nadie. Ese grado de abstracción sitúa a sus obras en el terreno de la reflexión sobre el origen mismo de la creación.

Su trabajo es delicadamente controlado, detallista y meticuloso, y es elaborado en un estado neutro, calmado y meditativo. Al pintar accede a un estado de paz y tranquilidad que la pone en contacto con su propio ser interno, por lo que el proceso se

18. Palabras extraídas de una entrevista con la artista en <http://www.themorningnews.org/gallery/on-the-origin-of-intimacy>

19. *Ibidem*.

20. *Ibidem*.

Fig. 231. *Vitality*, 2013.
Tiffany Bozic. 81 x 55 cm.
Acrílico sobre madera.



Fig. 232. *The Best Intentions*, 2012. Tiffany Bozic.
101 x 89 cm.



vuelve para ella muy importante, ya que la conecta con su propia interioridad, así como su deseo de compartir su arte la conecta con algo mayor que ella misma. Cree que el mundo quizá sería mejor si toda la gente pudiera encontrar ese lugar seguro que tenemos dentro. Y cree en el propósito de la creación, que la hace consciente de su contribución al mundo. "Debes ser el cambio que quieres ver en el mundo". (Mahatma Gandhi)

Su arte es un canto a la creación, a la vida, a los procesos naturales,...que siguen su propio curso en el devenir cíclico de la vida. Sus detalles anatómicos, biológicos o botánicos se convierten en metáforas visuales y emocionales, en verdades universales sobre la vida. Lo que ofrece en sus obras no es científico, aunque tenga una base formal

muy científica. Ofrece una conexión con el sentido de que todos somos simultáneamente una parte de la naturaleza y a la vez algo separado de ella.

Hablando de sus referentes señala que Audubon trabajó duro para estudiar sus aves antes de la existencia de los binoculares, por lo que tuvo que recurrir a matar alguno de sus especímenes para poder ver los detalles de cerca.

"Artísticamente yo pienso igual que él, comparto su admiración por la naturaleza y la meticulosidad de la artesanía, pero nuestros objetivos son muy diferentes. Audubon salía de viaje para describir las aves y los mamíferos en América del Norte antes de que desaparecieran. Yo no tengo un objetivo científico en mente

Fig. 233. *First frost*. 121 x 76 cm. Tiffany Bozic. Acrílico sobre madera.



para describir criaturas vivas en su medio natural. Hago mis trabajos e investigaciones sobre comportamiento animal en el campo también, pero sólo para ayudarme a entender las similitudes que tengo con otras criaturas. En otras palabras, yo organizo organismos que normalmente no aparecen juntos en la naturaleza para

ayudarme a entender mis emociones y mi relación con la naturaleza".²¹

Ha estudiado mucho sobre instintos y comportamiento animal, por lo que sus títulos a veces tienen relación con términos científicos y con ciertas costumbres propias de la raza animal que representan, que le sirven a su vez de metáfora para el comportamiento emocional de los humanos, conectando directamente de esta forma lo animal con lo humano a través de las emociones.

Por ejemplo, en su obra, *The Best Intentions*, describe la difícil situación de una madre de alcatraz patiazul, un ave típica del Pacífico Americano con la que tuvo contacto en las islas Galápagos. Cuando la hembra pone más de un huevo no es extraño ver cómo uno de ellos eclosiona antes que el otro. De este modo, con un margen de diferencia de 3 ó 4 días, y como norma general, la cría mayor tenderá a atacar, instigar y expulsar del nido a la cría menor. Ésta, mucho más indefensa dado su menor tiempo de adaptación, morirá por depredación o deshidratación. Todo ello sucederá ante los ojos de la indiferente madre, que sigue los designios de un orden superior a su propia individualidad para adaptarse a las leyes de la Naturaleza.

Esta situación biológica se convierte en metáfora de cualquier decisión emocional que una persona deba tomar, por lo que sus obras tienen múltiples lecturas. Ella misma dice, hablando de esta obra, que habla sobre los miedos, sobre todo de los miedos a enamorarse. Es decir, que un comportamiento animal, normalmente no entendible para la mayoría del público, le sirve para humanizar ese comportamiento, conectando lo animal con lo humano, o incluso con lo vegetal o lo mineral.

La obra *First frost* representa, según la autora, el final del amor, como su propio título indica (*Primera escarcha*). Esta pareja de caballitos de mar, transformados en un entramado de venas en su parte inferior, conecta con el capítulo de las redes que se verá posteriormente, ya que esos vasos sanguíneos enmarañados se convierten en metáfora de la complicación que implica cualquier relación de pareja. En este caso los caballitos de mar personifican de forma genérica a cualquier pareja humana, repitiéndose de nuevo la conexión entre el comportamiento animal y el humano.

Ernst Haeckel (1834-1919), biólogo alemán que también era dibujante, estaba interesado en descubrir el origen

21. *Ibidem*.

Fig. 234. *Discomedusae*. Ilustraciones de un tipo de medusa (*desmonema annasethe*), para *Kunstformen der Natur* (Obras de arte en la Naturaleza). Libro de litografías del biólogo alemán Ernst Haeckel. 1904.

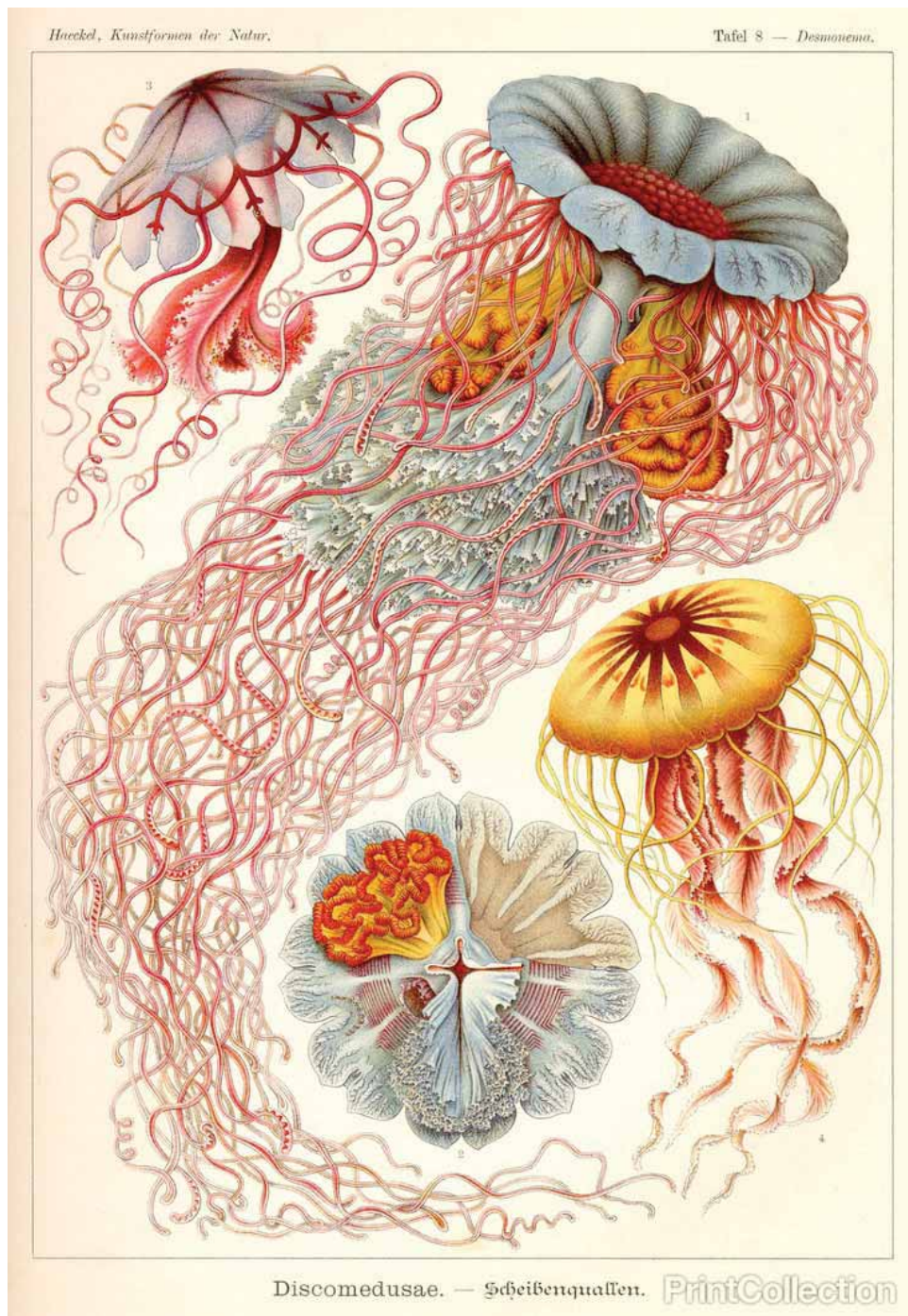


Fig. 235. *When the Rain Came*, 2011. Tiffany Bozic. 137 x 61 cm. Acrílico sobre madera de arce.



común de todos los organismos. Sobre todo estudió seres unicelulares como los radiolarios, describiendo mediante el dibujo el patrón geométrico que muestra la naturaleza, y que es común a muchos elementos en el microcosmos. Su libro *Kunstformen der Natur* (Obras de arte en la Naturaleza), publicado en 1904, consta de numerosas litografías que el grabador Adolf Giltisch trasladó desde sus dibujos a la imprenta. Aunque hoy en día se ha demostrado que muchos de sus dibujos no se corresponden de forma exacta con la realidad, la calidad de los mismos es innegable, llegando a convertirse más en una visión propia del mundo que en dibujos rigurosos.

Formalmente Tiffany Bozic es igual de meticulosa que Haeckel. Aunque la técnica sea distinta, la aproximación es similar. El dibujo se convierte para ambos en una forma de pensamiento, en una manera de reflexionar sobre complicadas cuestiones como el origen de la vida o el misterio que une todos los elementos existentes en la naturaleza. Si Haeckel descubrió en su tiempo, gracias a la utilización del microscopio, organismos hasta entonces desconocidos, ampliando el conocimiento y el imaginario colectivo con sus obras, Bozic sigue ampliando ese imaginario colectivo, pero en esta época en la que las imágenes nos desbordan, crea nuevos significados para ellas a través de la imaginación, añadiendo esos componentes oníricos o surrealistas que permiten a sus obras abandonar el campo meramente científico para adentrarse en el emocional.

La tercera artista de este capítulo es **Vesna Jovanovic** (Chicago, 1976).

Sus dibujos, que también parten de elementos propios de la anatomía, son muy subjetivos. Realiza conceptualizaciones del cuerpo humano en las que reinan los contrastes, ya que muchas veces roza el horror corporal pero sin perder de vista la belleza esencial del cuerpo. Para realizar sus dibujos, parte de la observación de manchas de tinta que distribuye por el papel, detectando en ellas formas biomórficas y médicas, a través de un proceso que recibe el nombre de *pareidolia*, y que es el fenómeno psicológico de ver imágenes o formas reconocibles en algo aleatorio, que es percibido como una forma con significado, como suele pasar con las nubes o las vetas de la madera.²²

“Comencé a trabajar en las series de Pareidolia como parte de mi interés en explorar el cambio y el orden. Derramé tinta sobre el papel y comencé a dibujar lo que veía en las manchas de tinta: equipos de laboratorio y cristalería. Al desarrollar el trabajo, las imágenes comenzaron a cambiar, de esa cristalería y objetos inanimados hacia venas, intestinos y neuronas. Estas series de dibujos están conformadas por la confusa mezcla de curiosidad, miedo, asombro y misterio que rodean la investigación y el progreso científico”.²³

En respuesta a esas formas creadas por la tinta, dibuja nuevos elementos para crear detalladas y coherentes composiciones, imágenes misterio-

sas y complejas en las que emergen órganos humanos, plantas u otras formas orgánicas: cilios que parecen cabellos brotan de oscuras marcas de agua, intestinos que parecen serpientes se retuercen alrededor de un chorrete de tinta, flores de células que surgen de una mancha, etc. Los dibujos resultantes son a la vez seductores y repulsivos. Son detallados y elegantes, incluso caóticos e impredecibles.

Su obra refleja su interés en la amplia cuestión de lo que significa tener un cuerpo en una era de vertiginoso avance tecnológico y descubrimiento científico. Su trabajo es una sorprendente mezcla entre lo efímero y lo físico. Lejos de la ilustración médica tradicional, sus composiciones son meditadas y poéticas reflexiones sobre nuestra relación con la naturaleza y la forma humana.

La artista pasó sus años formativos en el Mediterráneo, donde dice haber estado rodeada de plantas inusuales, insectos, criaturas de mar y formaciones rocosas. Allí comenzó a dibujar y a pintar, a la vez que prensaba hojas, coleccionaba conchas marinas, o almacenaba vainas y semillas en tarros. Además de sentirse fascinada por la naturaleza, se sintió atraída por la ciencia, por lo que decidió cursar una doble carrera en Bellas Artes y Química. Aunque arte y ciencia están considerados a veces como algo muy separado hoy en día, ella declara que su interés en estos dos campos venía del mismo sitio: una profunda curiosidad sobre el mundo y la posición humana dentro de él.

De los tres artistas seleccionados en este capítulo Jovanovic es la que más se acerca a conceptos más negativos, como puede ser la enfermedad, presente en sus dibujos de una forma muy sutil, y creando con ello un des-

22. Las manchas del test de Rorschach (1884-1922) parten del mismo principio. En este método de psicodiagnóstico se le pide a la persona tratada que identifique lo que ve en unas láminas con unas manchas de tinta.

23. Palabras de la artista extraídas de un texto de la web: <http://artworldchicago.com/vesna-jovanovic/>

Fig. 236. *Hypodermal Dwelling*, 2012. Vesna Jovanovic. 73 x 58 cm. Tinta, grafito, lápices de colores y lápices acuarelables sobre papel.

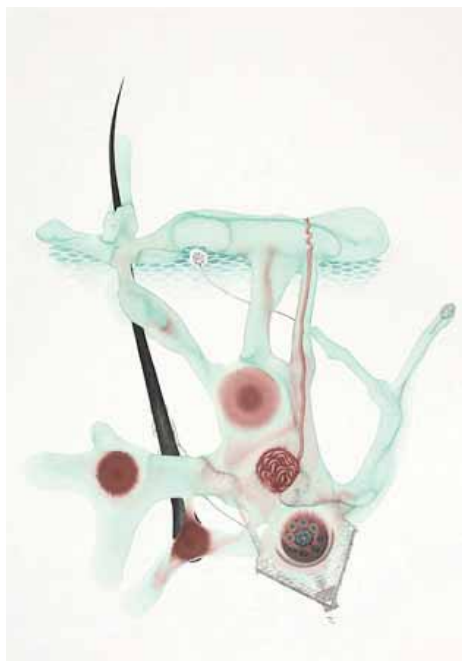


Fig. 237. *Corazón Extraño*, 2011. Vesna Jovanovic. 43 x 35 cm. Tinta, carboncillo, grafito y lápiz blanco sobre papel.



asosiego que Bedel o Bozic conseguían mediante componentes más emocionales.

La artista cuenta una de sus primeras experiencias con la serie Pareidolia. Al abrir uno de sus botes de tinta parecía que ésta venía defectuosa, se separaba como en dos líquidos, y actuaba de forma impredecible con otros medios. Una vez que la tinta se secó, el tono gris translúcido le recordó al cristal, al metal y al humo. Y comenzó a dibujar cables, recipientes de cristal, etc. Al dejar unas gotas de tinta como si fueran células, la obra comenzó a cambiar de dimensión.

“Imaginé el escenario como si de unas células se tratara, derramándose con la ayuda o intervención de algo extraño, misteriosamente equipado, y la pieza comenzó de repente a evocar cuestiones so-

bre biotecnología e investigación genética”.²⁴

Su formación científica, aunque temporal, causó en ella una transformación personal que continúa manifestándose en su trabajo. Durante sus estudios de química, momentos y eventos adquirieron nombres gradualmente, y el mundo se convirtió en un lenguaje de fórmulas.

“Una vez que algo puede ser nombrado, ostensiblemente explicado y desmantelado, ya no contiene su poderoso anonimato sublime. Como resultado, y a pesar de mi continuo amor por la

química, yo experimenté angustia y deseo de explorar los enigmas de la vida por vías que no fueran cuantificables”.

“En lugar de servir como medio de auto-expresión o comunicación, el arte comenzó a cumplir el mismo rol que había tenido la química: se convirtió en una vía de interrogación y descubrimiento. A diferencia de la química, el objetivo del arte parece asentarse en revelar preguntas más que en buscar respuestas. Los métodos prescritos e ideologías se han vuelto insignificantes para mí.

24. Palabras de la artista extraídas de un artículo en http://seedmagazine.com/content/article/the_rorschach_paintings/

Cuestionar o simplemente experimentar es ahora para mí mucho más valioso.”²⁵

La artista pretendía trabajar más desde la imaginación, para dejar ciertas cosas abiertas. Quería crear oportunidades para la impredecibilidad y casualidad para numerosos “accidentes felices”, y el arte se convirtió para ella en el vehículo más apropiado.

“La ciencia en nuestros días es una fuente de información clave sobre el mundo, al contrario que una fuente de temor, admiración y miedo (lo que fue la religión). Pareidolia transforma la curiosidad y el miedo que a menudo están asociados con la investigación científica. El caos de la tinta derramada en contraste con las detalladas y calculadas configuraciones de tubos y cristalería. [...] Últimamente, creo que la ciencia y el arte son complementarios entre sí e igualmente importantes en cuanto a significado social y función. La ciencia se esfuerza en aportar respuestas sobre el mundo, mientras que el arte se esfuerza en inspirar preguntas”.²⁶

Jovanovic se siente inspirada por las dualidades. La unidad de los opuestos y las vías por las cuales pueden integrarse o intercambiarse impulsa su trabajo y conforma su aproximación a los materiales. Busca paralelismos entre los seres humanos y los animales, entre los humanos y su entorno, y entre los humanos y otros organismos vivos.

La tinta es impredecible, lo que le da libertad, ya que en principio crea

formas que no sabe lo que van a ser. Son como organismos vivos independientes que responden a la atmósfera y al entorno, comportándose de forma autónoma. El proceso se convierte así en algo fundamental en su trabajo, adquiriendo especial protagonismo tanto el azar que emplea en derramar la tinta como su parte subconsciente, que es la que la lleva a terminar los dibujos de una u otra forma. El propio proceso de creación se convierte en metáfora del proceso creativo de la vida, generador de todo organismo vivo o elemento inerte de la Tierra.

Esas manchas azarosas llevan a Jovanovic a dibujar, entre otros elementos anatómicos, corazones. Partiendo de manchas y chorretes de tinta, las formas generadas le sugieren similitudes con este órgano, que realiza meticulosamente y partiendo siempre de ilustraciones médicas tradicionales para terminar cada dibujo con un componente surreal, transformándolo en algo que parece venir más del mundo onírico que del científico.

El origen líquido de la tinta generadora de formas se comporta de manera similar a como lo hacen las células humanas en los primeros estadios de gestación, momento de creación del corazón a partir de la pulsión simultánea de minúsculas partículas de materia que todavía se desenvuelven en un medio líquido. Este origen líquido de toda materia sólida, defendido por Theodor Schwenk (2009) y que se tratará con más detalle en capítulos posteriores, resulta ser un tema muy atractivo

para cualquier artista que se cuestione el origen de la vida, como es el caso de Jovanovic.

Aunque la obra de estos tres artistas pueda parecer muy similar en una primera mirada, al observar sus trabajos con más detalle se aprecian diferencias significativas, sobre todo derivadas de las distintas técnicas empleadas por cada uno de ellos. Sin embargo, en este caso interesan más sus similitudes, que parten sobre todo del paralelismo de sus planteamientos. Los tres entienden el interior del cuerpo humano como un lugar muy propicio para la imaginación, para repensarse, para crearse o para reflexionarse.

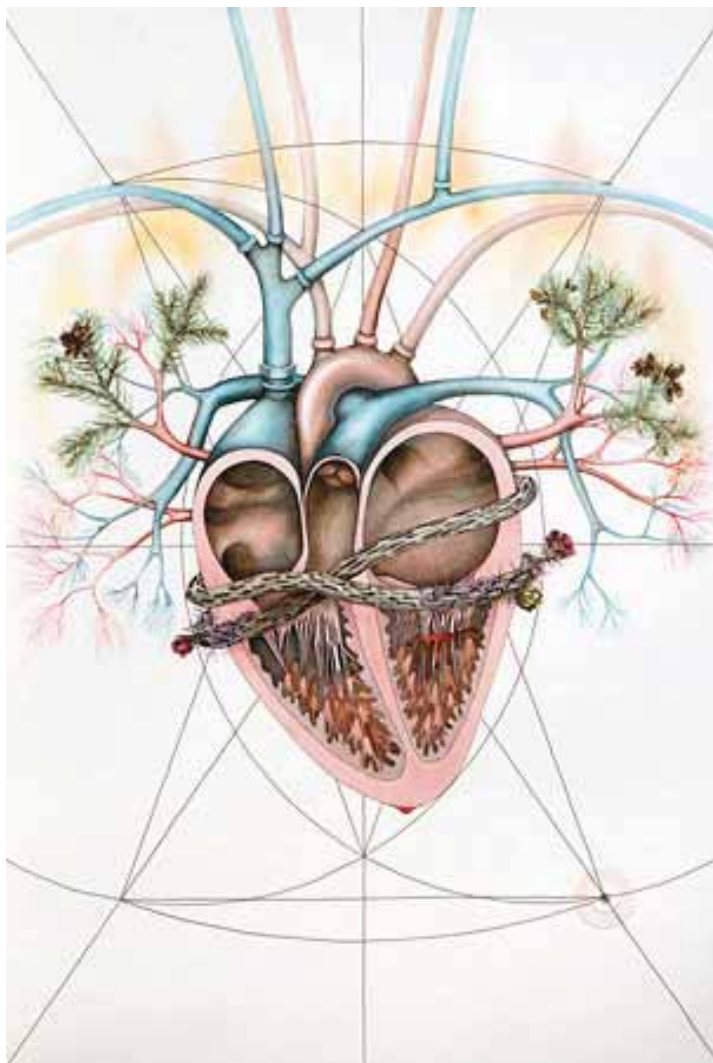
Todos ellos hablan de la fragilidad humana, así como de las conexiones entre lo humano, la naturaleza y lo animal. Utilizan el microcosmos como reflejo del macrocosmos, entendiendo que el misterio del origen de la formación del organismo humano es el mismo misterio que impulsa la creación de cualquier elemento presente en la Tierra. Al igual que otros muchos artistas de los seleccionados en esta investigación, estos tres son ejemplo de cómo materializar esa conexión entre lo animal y lo vegetal, o entre lo humano y lo mineral, a través de la representación del interior humano de forma fantástica, surreal u onírica.

Si Ernst Haeckel en el siglo XIX utilizaba el dibujo como forma de pensamiento para indagar sobre el origen de la vida a partir del estudio detallado de pequeños organismos vivos vistos a través del microscopio, estos artistas comparten con él el uso del dibujo como vía de reflexión, para cuestionarse ciertos interrogantes que van más allá de la mera descripción física de la materia visible que conforma los organismos. Las

25. Palabras de la artista extraídas de un artículo en <http://artistaday.com/?p=6018>

26. Palabras de la artista extraídas de un artículo en http://seedmagazine.com/content/article/the_rorschach_paintings/

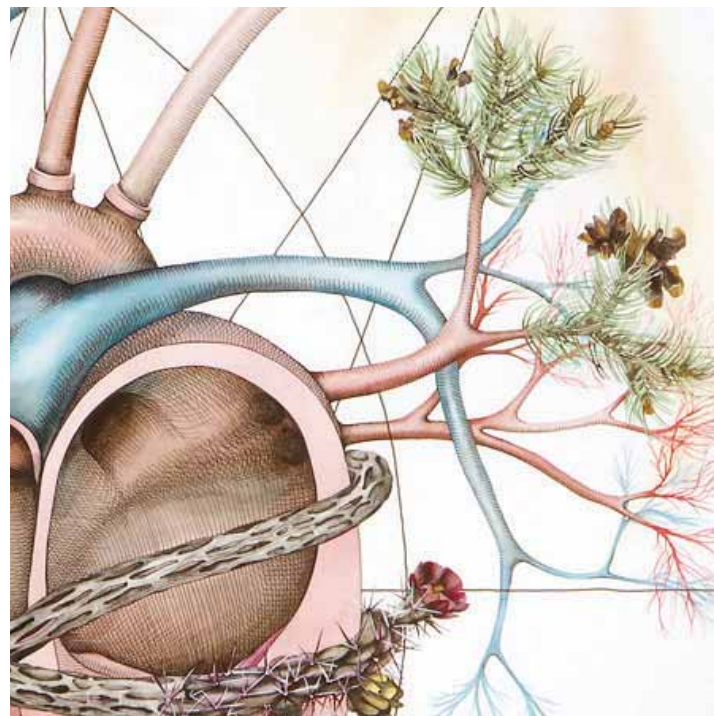
Fig. 238. *Cordis*. 2011. Vesna Jovanovic. 152 x 101 cm. Acuarela, lápices de colores y tinta sobre papel.



soluciones formales anatómicas adquiridas a lo largo de la historia, y que se han visto en la primera parte de esta investigación, son asumidas por ellos de forma natural, y conforman su punto de partida, funcionando como imaginario colectivo, para saltar a otro plano más reflexivo y subjetivo.

La obra de Bozic es la más narrativa de las tres aquí presentadas. Sus historias no contadas explícitamente crean confusión y cierto desasosiego emocional, al creer intuir lo que sucede en cada escena pero sin llegar a com-

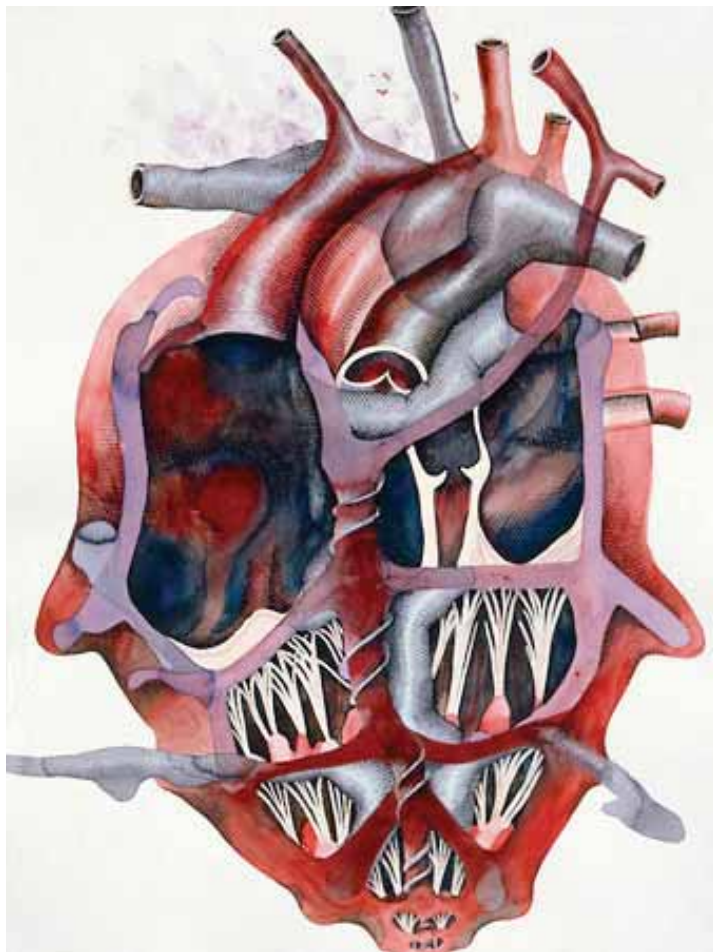
Fig. 239. *Cordis* (detalle). 2011. Vesna Jovanovic. 152 x 101 cm. Acuarela, lápices de colores y tinta sobre papel.



prenderlo completamente. Tienen un componente más psicológico o emocional que las de Bedel o Jovanovic, que hablan desde un punto de vista más formal. De cualquier forma, los tres presentan obras contradictorias, que no se pueden comprender del todo, que le hablan más al subconsciente que a la parte racional, que pretenden hacernos comprender de forma no racional esa conexión que todos los organismos vivos o elementos inertes de la Tierra comparten entre sí, reinventando el propio proceso generador de formas y proponiendo uno nuevo que no tenga límites, que pueda conectar todo con todo.

Aunque los tres autores tienen otras obras en las que no aparecen ni el corazón ni la sangre como protagonistas, estos dos elementos se muestran en el trabajo de estos artistas como elementos idóneos para hablar de varias cuestiones. En el caso de los dos primeros, ambos vinculan la naturaleza a las emociones a través del corazón. Como se ha visto en la primera parte de esta investigación, este órgano es considerado en Occidente como sede de las emociones debido a su gran carga histórica,

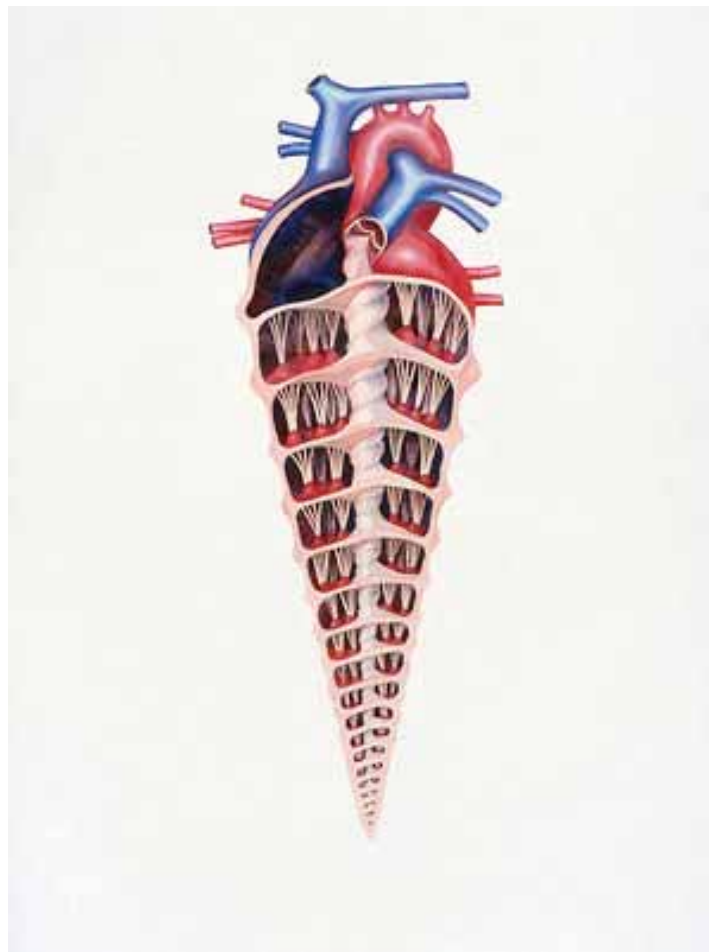
Fig. 240. *Cordiform*, 2008. Vesna Jovanovic. 60 x 45 cm. Tinta y lápiz blanco sobre papel.



de la que no puede escapar y que no comparte con otros órganos, por lo que el mensaje no sería en absoluto el mismo si sustituyeran el corazón por otro órgano interno.

En el caso de Jovanovic, cuya obra es más contradictoria y en la que aparecen cuestiones referidas a la biotecnología y su influencia en la vida humana, sucede lo mismo. Si sus intervenciones se realizaran sobre otros órganos, el mensaje estaría probablemente más relacionado con la enfermedad y su curación. Sería más médico, pero no tendría un componente tan profundo de identidad o reflexión sobre el origen y fin de la vida humana, ya que el corazón demuestra, una vez más, su amplia significación, sobre todo desde el punto de vista emocional.

Fig. 241. *Cordiform Permutation*, 2008. Vesna Jovanovic. 152 x 101 cm. Acuarela y lápices de colores sobre papel.



3.1.5. CORAZÓN Y SANGRE, RITUAL POLÍTICO

Aunque se ha dividido esta segunda parte de la investigación dedicada al arte más reciente en dos secciones, una dedicada al corazón y otra dedicada a la sangre, hay ocasiones en las que diferenciar ambos elementos se complica, ya que determinados o determinadas artistas hacen de uno y otro un uso simultáneo, por lo que aquí se aúnan ambos elementos, dejando en un segundo plano su uso formal para darle protagonismo a su sentido, que en este caso será ritual y político.

Dentro del arte contemporáneo, la disciplina más cercana al ritual sería la performance, por lo que en este capítulo se va a tratar de ciertas performances en las que el corazón o la sangre han servido como protagonistas. Las artistas seleccionadas parecen beber más de los contenidos simbólicos e inconscientes que albergan ambos elementos y de los que se han valido rituales de culturas y épocas

muy distintas, que de los contenidos históricos, artísticos o médicos.

Victor Turner, en su libro *La selva de los símbolos* (1980), hablando de los rituales de una tribu de Zambia, los *ndembu*, considera que estas actividades cumplen un papel social esencial.

“Así llegué a ver las celebraciones rituales como fases específicas de los procesos sociales por los que los grupos llegaban a ajustarse a sus cambios internos, y a adaptarse a su medio ambiente. En esta perspectiva, el símbolo ritual se convierte en un factor de la acción social, una fuerza positiva en un campo de actividad”. (Turner, 1980:22)

Siguiendo a este autor, que considera al símbolo como la unidad más pequeña del ritual, que tipifica, representa o recuerda algo, habría que señalar tres propiedades fundamentales que todo símbolo debería cumplir: servir como condensación de muchos significados representados sólo en un elemento; generar una unificación de significados dispares y conllevar una polarización de sentido, de polo ideológico y de polo sensorial.

El polo ideológico supone una ordenación de normas y valores que guían y controlan a personas de de-

terminada clase social o grupo, por lo que sería de orden moral y social. Por otro lado el polo sensorial aglutina una serie de significados formales que se espera que provoquen determinados deseos o sentimientos, y que estaría directamente relacionado con la forma del símbolo.

Aunque sus reflexiones se refieren a rituales de culturas primitivas, podrían aplicarse al arte performativo, o por lo menos a cierto arte performativo.

Si el ritual es un sistema de significados, y supone una compleja relación que existe entre pautas de significado abiertas y ocultas, manifiestas y latentes, algunas performances de Pilar Albarracín y de Beth Moysés pueden considerarse como performances rituales.

Actualmente parece estar admitido que el cuerpo no puede entenderse solamente en su materialidad, sino que debe ser interpretado en relación a los factores sociales e históricos que le rodean, ya que se encuentra a medio camino entre la naturaleza y la cultura. En este contexto, el cuerpo femenino, incorporado al discurso histórico recientemente, se ofrece como punto de partida para el estudio de las relaciones de poder que se establecen en cada momento con respecto a la mujer, en la sociedad en

general y entre hombres y mujeres en particular.

Este enfoque “de género”, analizando exclusivamente el cuerpo femenino, es el que aportan Albarracín y Moysés. Aunque ninguna de las dos se declara abiertamente feminista, entendiendo que esas restricciones están superadas actualmente, ambas incorporan a su trabajo esa perspectiva, hablando desde el punto de vista femenino, desde la posición que da ser mujer.

Pero ninguna de las dos se conforma con los valores y normas establecidos por la sociedad actual o por el poder dominante, no sintiéndose tampoco conformes con los estereotipos que éste genera. Por ello, ambas se inventan rituales. Conservando los símbolos formales cambian el orden moral de significados, y con ello pretenden cambiar, o por lo menos hacer reflexionar, sobre determinados valores a derribar. Sus acciones son rituales políticos en contra del poder dominante.

“La sociedad de los tiempos modernos alumbra un “discurso oficial” elaborado a través de las opiniones y escritos de religiosos, moralistas, médicos, científicos y pedagogos, todos unidos en la consecución de un objetivo co-

Figs. 242 y 243. *Lunares*.
Acción / Performance . Pi-
lar Albarracín. 2004. (1' 26")
Documentación videográfica
y fotográfica.



Fig. 244. *Lunares*. Acción /
Performance . Pilar Alba-
rracín. 2004. (1' 26") Do-
cumentación videográfica
y fotográfica. Para ver el
vídeo:
www.pilaralbarracin.com



mún, la creación de modelos de comportamiento ajustados a la moral dominante, a través de la imposición de normas de comportamiento social. Es un discurso de máximos, de construcción de arquetipos, que en la mayor parte de las ocasiones son imposibles de imitar". (Monzón Perdomo, citado en Morín y Mateo, 2011:72)

Tanto Albarracín como Moisés consideran precisamente que esos arquetipos o estereotipos son tan difíciles de imitar que trabajan con ellos, valiéndose ambas del color rojo que aporta la sangre, de la sangre misma o bien del poder que aporta el uso de corazones reales de origen animal, a modo de vísceras rituales, para elaborar sus discursos.

La primera trabajará para ello con el flamenco y la segunda con el matrimonio. Una con el vestido de faralaes y la otra con el de novia. Disfraces femeninos cargados de poder, de doble cara. Con su estética ilusoriente para casi todas las mujeres son en realidad un yugo que impide el desarrollo de la total personalidad de la portadora, que deberá romper con todos los estereotipos vigentes para poder desarrollar su persona de una forma más completa y libre de imposiciones y ataduras.

Pilar Albarracín (Sevilla, 1968) es una de las artistas españolas actuales con mayor proyección internacional. Suele trabajar con temas como el género, los estereotipos o el flamenco. La sangre ha sido, y sigue siendo, uno de los elementos claves de su obra.

Aunque es una artista multidisciplinar, uno de los terrenos en los que más cómoda se mueve es el de la performance. Sus intervenciones no suelen ser excesivas ni exageradas. Más bien todo lo contrario, se caracterizan por

su sencillez. Despojadas de todo elemento superfluo, se concentran en simples elementos cargados de significado, que sin embargo dotan de gran contundencia a su obra.

Partiendo siempre de un punto de vista femenino, materializado estéticamente en el traje de flamenca, y que quizá dote a su obra de un contenido algo naif en un primer vistazo, la obra de Albarracín es profunda e intensa, con un gran matiz político que hace que la artista reflexione, deshaga y reinvente conceptos como nacionalismo, cultura, estereotipos, rol femenino, etc. Sus obras cuestionan la mecánica de la estructura de poder definida en su día por Foucault, hecho que consigue mediante la introducción del conflicto. En todas sus obras ese conflicto abre un camino hacia lo subversivo, hacia otra forma de pensar alejada de lo convencional y establecido.

En casi todas sus obras relaciona sangre y mujer, por lo que el rojo es uno de sus elementos formales característicos. A veces materializado a través de las telas de los vestidos con los que aparece, y otras veces representado directamente con sangre, como es el caso de estas dos obras que aquí se presentan.

En la performance *Lunares*, realizada en el año 2004, la artista aparece en un escenario oscuro, en el que hay una banda musical interpretando en directo un pasodoble y ella entra en escena ataviada con un traje de cola completamente blanco y se dirige al medio del escenario, donde una luz la ilumina directamente. Entonces comienza a pincharse repetidamente el cuerpo con una aguja, y de esos pinchazos surgen, a través de la tela del vestido, unas manchas de sangre con forma de lunar, diseño típico de los vestidos de faralaes, que a su vez

son los trajes más representativos de la mujer andaluza y, por extensión, de la mujer española, pero que a su vez sirve para representar a la mujer de forma genérica.

Al introducir el dolor a través de la aguja pinchando su propio cuerpo está introduciendo el conflicto, el sentimiento. Está cuestionando qué significa ser mujer hoy, qué hay detrás de la apariencia meramente visual y folclórica de una mujer vestida de flamenca, más parecida a una muñeca que a una mujer real.

No hay nada improvisado. Ese dolor no aparece de cualquier forma, aparece a través de una aguja, que también es un elemento femenino por excelencia, y las manchas o heridas que genera no son aleatorias, tienen forma de lunar, y son de color sangre.

Al finalizar la performance, su vestido blanco se ha transformado en un vestido con lunares rojos. Como dice Carol Yinghua Lu "La palabra "lunar" en español tiene la misma raíz que la palabra "luna" y, debido a su relación con la menstruación de la mujer, ha llegado a convertirse en un símbolo femenino".²⁷

La performance puede interpretarse como una simulación de la vida de una mujer, desde el punto de vista fisiológico pero también desde el punto de vista emocional. Partiendo de la pureza del traje blanco, que recuerda a una novia, a una joven inocente, la artista introduce un componente cromático que evoca la primera menstruación y con ella la transformación de la niña en mujer. Cada lunar puede interpretarse como un ciclo menstrual, con su carácter circular que recuerda el devenir cíclico propio de la naturaleza y que se manifiesta de forma muy directa en la

Figs. 245, 246, 247. *Prohibido el canto* (fotogramas del video). 2000. Pilar Albarracín. Performance. Video, color, sonido. 6'20 minutos. Para ver el video: www.pilaralbarracin.com



vida de la mujer a través de la menstruación.

Pero esos lunares pueden interpretarse también metafóricamente, ya que añaden un componente emocional para recordar que la vida te va haciendo heridas, te va transformando, hasta que te convierte en otra cosa, hasta que transforma tu

vestido, tu piel, tu apariencia. Y aquí entra la vertiente política característica de Albarracín, ya que a través de su performance está cuestionando la exigencia de belleza que la sociedad impone a la mujer. El concepto de "mujer florero", impecable, bella y risueña constantemente, tan presente en la cultura española hasta

27. Texto extraído de la web de la artista: http://www.pilaralbarracin.com/textos/carol_esp.pdf

los años 70, pero que ahora, lejos de desaparecer, se mantiene e incluso resurge con fuerza, se reinterpreta en esta acción, mostrando que detrás de esa apariencia de muñeca hay una vida real, llena de emociones, de experiencias, de dolor, que van conformando y transformando, a lo largo del tiempo, a cualquier mujer, aunque se las haya educado en la ocultación de esas heridas bajo la superficie. En este caso la sangre brota del interior y se hace patente en la superficie, que es el vestido.

Dentro de toda su interesante obra, en el año 2000 realizó otra performance con la sangre como protagonista y que tituló *Prohibido el cante*.

En ella la artista aparece vestida con un traje de faralaes hecho con tela de camuflaje verde (que aporta un toque de contemporaneidad) acompañada de un guitarrista. Tras el aplauso inicial del público se sientan y él se pone a tocar música flamenca mientras ella comienza a gritar desgarradoramente, como si fuera una "cantaora" pero con una mezcla de gemidos, gritos y ritmo musical.

Siguiendo la música, que se hace cada vez más intensa, se va golpeando la pierna hasta sacar de debajo de su falda, súbitamente, una navaja, que dirige hacia su pecho para clavársela, atravesando su vestido y comenzando a sangrar a borbotones. Con las dos manos abre la herida y extrae su propio corazón sangrante (que es un corazón real de un animal), que lanza al suelo con violencia antes de levantarse y abandonar la sala.

La acción, que es rápida, deja al público sorprendido, ya que difícilmente se esperaba un final así.

En castellano existe una expresión que hace referencia a que el corazón se te salga del pecho en situaciones

de máximo dolor, por lo que la actuación de Albarracín puede entenderse como una ejemplificación de dicha frase.

Otra vez aparece la mezcla de lo emocional con lo político, ya que, aparte de la profundidad del cante que la artista interpreta, el título de la performance, *Prohibido el cante*, hace referencia a la dictadura franquista, época en la que se prohibió el cante flamenco en los bares, cuando sin embargo la estética flamenca era la que se exportaba, utilizándola como cara amable y folclórica del país. Esa prohibición de libertad de expresión, característica de cualquier dictadura, vuelve a tomar forma de mujer en esta obra, añadiendo de nuevo la falta de voz que han tenido las mujeres, y que todavía siguen teniendo, detrás de esa apariencia de mujer florero impuesta por la sociedad.

En ambas actuaciones, como en la mayor parte de sus obras, Albarracín está abriendo el interior de la mujer a la sociedad, está dándole presencia y protagonismo, pero siempre añadiendo complejidad, a través de la sangre y el corazón, ya que ambos elementos, por su tremenda dualidad, tienen una fuerza expresiva difícilmente conseguible con otros elementos. Se convierten así en símbolos rituales, consiguiendo realizar un trasvase de significados entre el polo ideológico o moral y el sensorial que se mencionaron anteriormente, conectando de nuevo con el poder del ritual, que según Turner efectúa "un intercambio de cualidades entre sus dos polos de sentido: las normas y los valores se cargan de emoción, mientras que las emociones básicas y groseras se ennoblecen a través de su contacto con los valores sociales". (Turner, 1980: 33)

La artista **Beth Moysés** (Sao Paulo, 1960) trabaja desde 1990 con temas como la violencia de género hacia las mujeres, la identidad femenina y las fragilidades sociales de las mujeres. Con sus performances participativas, en las que invita a intervenir a mujeres de todas las edades, muchas veces provenientes de casas de acogida, pretende instigar al público, llamándole la atención sobre estas causas.

Cree en el papel transformador del arte, por lo que sus intervenciones, aparte del componente formal, tienen un trasfondo más profundo, de intento de cambio de lo que significa la condición de ser mujer en la sociedad actual.

Por un lado, pide a las mujeres que participan en sus performances que aporten sus experiencias personales, para airearlas y trabajarlas de forma colectiva con las otras mujeres participantes y por ende, con el público asistente. De alguna forma sus acciones se convierten en ritos chamánicos, en experiencias psicológicas que casi sitúan su trabajo en el ámbito del psicoarte o la psicomagia.

Encuentra muy injustas las vivencias de lo masculino y lo femenino en el casamiento, en donde, por lo general, el hombre tiene mucho más poder que la mujer. Por eso mismo lleva años trabajando con vestidos de novia, que se convierten en símbolos de esperanzas frustradas, de ilusiones rotas, de mitos y ritos idealizados ya desde la época de los cuentos infantiles, en los que princesas no participativas esperan y ansían encontrarse con su príncipe azul. Materializan un afecto fracasado para las mujeres casadas, que muchas veces llega a retenerlas en un matrimonio agotado e incluso puede dañarlas.

Fig. 248. *Lecho rojo*. (Performance). 12 de junio de 2007. Beth Moysés. DA2 Salamanca.



Para ella el vestido de novia junta lo masculino y lo femenino. Es un símbolo de construcción de lo femenino, pero también apunta a lo masculino, factor complementario, ya que ninguna persona se casa sola.

Dentro del poder transformador que le confiere al arte, imagina que a través de él se puede conseguir un mundo en el que haya más solidaridad e incluso en el que las relaciones afectivas se transformen.

Es consciente de que su trabajo, precisamente por su componente de reivindicación feminista, no le gusta a mucha gente. Le suelen reprochar que su trabajo se centra en algo caduco, ya que se supone que la liberación de la mujer se produjo en los años 70, pero ella sabe que no es así. Su trabajo con mujeres maltratadas y con comisarias la hace consciente de que sigue habiendo mucha violencia contra las mujeres. Muchas veces psicológica, que casi es peor que la física porque, según ella, ésta no se detecta.

Sus trabajos suelen ser metáforas de la mitificación del amor romántico, según la artista, que es una de las causas centrales de la violencia, física y psicológica, en contra de la mujer. Para ella la violencia contra la mujer no se puede tratar de forma individual. Se trata de una grave enfermedad social contra la que hay que luchar.

Por todo ello Moysés invita a las mujeres a realizar actos simbólicos para dejar atrás sus peores vivencias a través de sus performances. Las convierte en artistas por un rato,

Fig. 249. *Lecho rojo*. (Performance). 12 de junio de 2007. Beth Moysés. DA2 Salamanca.



y a través de sus dolencias, hace que el público experimente una catarsis capaz de hacerle reflexionar o repensar esos roles equivocados en los que se sigue moviendo gran parte de la sociedad. Al trabajar de forma colectiva, cada experiencia individual se diluye en una experiencia mayor, dándole la vuelta, según sus palabras, al dicho "la ropa sucia se lava en casa". Moysés hace que esa "ropa" se lave en la calle, se haga visible, para que, a través de la visibilización, llegue a desintegrarse.

Así, realiza acciones en las que hace que mujeres maltratadas vuelvan a vestirse con sus trajes de novia, en cuyos interiores escriben con tinta roja sus propias experiencias dolorosas. Palabras que más tarde se diluirán en agua, dejando los vestidos manchados. Otras mujeres, también vestidas de novias, bordan con hilo negro sus líneas de la mano en guantes de novia, redibujando sus negros destinos. Otras entierran las espinas de sus ramos de novia, etc. Siempre suelen ir vestidas de blanco, hecho que las uniformiza y hace que se constituyan como un todo, potenciando así la acción de grupo.

En sus performances la artista suele trabajar de forma colectiva, muchas veces en círculo, formando círculos de mujeres, tan en alza actualmente fuera del ámbito artístico. Intentando recuperar la tradición de los pueblos primitivos, en la que las mujeres compartían más espacios y actuaban muchas veces de forma grupal, estos círculos, que suelen ir en sincronía con la luna, tienen el propósito de fortalecer los vínculos con los ciclos de la Tierra

Fig. 250. *Lecho rojo*. (Performance). 12 de junio de 2007. Beth Moysés. DA2 Salamanca.



y celebrar y cuestionar en grupo lo que significa ser mujer hoy en día. Pretenden activar el espíritu comunitario y solidario que ha caracterizado a culturas unidas y vinculadas a la Tierra. Son un antídoto para el patriarcado, ya que el círculo representa la equidad y la fluidez.²⁸ Son sistemas organizativos no lineales.

En la performance *Lecho Rojo*, diez mujeres voluntarias de edades diferentes se sientan formando un círculo sobre unas telas blancas. En medio del círculo hay un montón formado por veinte kilos de pasta de un color rojo intenso obtenida de barras de la-

bios, material que evoca la feminidad de manera directa.

La artista solicita a estas mujeres que, durante los treinta minutos que dura la acción, piensen en las personas que más han amado a lo largo de sus vidas, y que en muchos casos serán también aquellas a quien más han odiado. Con esos recuerdos en su pensamiento, deben coger pasta del montón central, explorar su plasticidad e intentar modelar con ella un corazón, con el que podrán relacionarse posteriormente, bien sea a través de la ternura, los abrazos, untándose por el cuerpo, etc.

"Toman la pasta pensando qué quieren cambiar de su corazón, de su yo propio, y esculpen un corazón; la libertad al crear es total. Con la nueva forma, el trozo de pasta vuelve al centro para reencontrarse con ese interior pero ya renovado. Al mismo tiempo que las participantes se enriquecen, aportan algo a mi obra y ése es uno de los objetivos de este tipo de encuentros".²⁹

La comunicación circular que se establece entre las mujeres, así como el hecho de que la conexión emocional hace que unas se sientan identificadas con las otras, intenta a su vez provocar una emoción similar entre el público asistente, que se hace partícipe.

Mientras transcurre la acción, suena una música envolvente y continua, como si fuera un mantra repetido en bucle, que simula el latir constante del corazón. La música incrementa la teatralidad de la acción, conectando, mediante las longitudes de onda específicas del mantra, con el chakra del corazón. Como dice la propia artista, el hecho de contemplar la performance "libera nuestras emociones y equilibra nuestro chakra..."³⁰

Las mujeres, que terminan con la piel y la tela blanca que las cubre manchadas de rojo, abandonan sus corazones en el centro del círculo y se van silenciosamente, todas juntas, en una pequeña procesión que pone fin a la performance.

Este trabajo representa, según Bertta Sichel, "una nueva dirección que envuelve lo racional, lo emocional y lo poético, pero que mantiene sus raíces en la esencia del trabajo de Moysés, el ciclo de la vida, la muerte y la regeneración."³¹

28. Autoras como la psicoanalista jungiana Clarissa Pinkler o Jean Shinoda Bolen, en sus respectivos libros *Mujeres que corren con los lobos* y *El millonésimo círculo*, reflexionan ampliamente sobre estos temas.

29. Palabras de la artista en http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-14-01-2008/sevilla/Cultura/espero-que-mi-arte-aunque-no-se-entienda-se-sienta-beth-moyses-_creado-ra_1641556994164.html

30. http://www.homines.com/itaca/beth_moyses/index.htm

31. Texto extraído de la web de la artista: http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=4551

Fig. 251. *Huecos del alma*.
Fotogramas del vídeo de la
performance. 4'57 minutos.
Beth Moysés. Sevilla. 2004.
Para ver el vídeo: www.beth-moyses.com.



Las mujeres crean el corazón con sus propias manos, interactúan con él, dándole vida, y luego lo destruyen, devolviéndolo al montón del centro, para abandonarlo ahí. Es como una metáfora de la transformación, de la vida y la muerte, del carácter cíclico propio de la naturaleza, incrementado por la circularidad de la música, así como por la propia disposición de las mujeres.

Huecos del alma, es otra performan-

ce que se realizó en Sevilla, en el año 2004, y en la que la artista recuerda "a los observadores la necesidad de que las personas, de manera individual, y la Humanidad como colectivo olvide la violencia y endulce su corazón".³²

32. *Ibidem*.

33. Palabras de Katia Canton en la página web de la artista: http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=3776.

Ataviadas de blanco, como si trabajaran en un quirófano, con mascarilla y guantes incluidos, las mujeres participantes en esta acción se sitúan de nuevo alrededor de un círculo, sentadas en el suelo, y cada una de ellas comienza a diseccionar con bisturí un corazón real. Lo abren a la mitad para rellenarlo de azúcar, también blanca, que cogen directamente del suelo, para posteriormente coser dicho corazón con agujas e hilo médicos. La artista plantea esta performance como un acto de sanación. No sólo de las mujeres participantes, sino también del público asistente, pretendiendo hacer una pequeña contribución para la transformación del mundo en un lugar más positivo.

Moysés trabaja con heridas no cerradas, siempre con el componente emocional como protagonista. "La artista ha extendido gradualmente su campo de acción, dedicándose al amor en toda su universalidad, complejidad y urgencia, en su condición de elemento definidor de la propia especie humana".³³

Al igual que en *Lecho rojo*, y al igual que Pilar Albarracín, la artista entremezcla lo racional, lo emocional y lo poético, convirtiendo la acción en un ritual contra los poderes establecidos, siempre con un carácter optimista y con una finalidad transformadora, intentando conseguir a través de sus rituales un cambio en el orden moral de la sociedad actual.

Fig. 252. Fotografías de la performance *Sangro pero no muero*. 2010. Isa Sanz. Campo Grande, Valladolid. Para ver el vídeo: www.isasanz.com

Con estos mismos planteamientos aparece en el discuro Isa Sanz (Valladolid, 1973). Aunque parte de su obra es fotográfica, como se verá en el capítulo 3.1.3., también realiza performances. En este caso interesa la llevada a cabo en el Campo Grande de su ciudad natal en el año 2010, y cuyo título es *Sangro pero no muero*. Para ella es una performance "de alquimia a través de la sangre menstrual, percibida aquí cómo esencia de la feminidad, cómo elemento cíclico contenedor de vida-muerte-vida en sí mismo".

Con una música instrumental de violonchelo tocada en directo, seis mujeres vestidas de rojo intervienen alrededor de un círculo de tierra sagrado, en el que hay otra mujer desnuda, que funciona como centro de la acción. Con unos movimientos sincronizados las mujeres vestidas de rojo se descubren los pechos y le hacen ofrendas gestuales acompañadas de pétalos de flores. La mujer desnuda parece despertar de un letargo y se levanta para declamar, acompañada por las otras, los siguientes versos:

*Provengo del útero universal
sangro pero no muero
Y en un infinito ciclo de vida-muerte-vida
sangro pero no muero
Resurjo
sangro pero no muero
El fluido es la llave de la morada oscura
sangro pero no muero
Donde se gesta la mutación.*

Finalmente, la mujer desnuda escribe con sus manos, y con sangre menstrual como tinta, la palabra amor en un panel blanco.

Para Isa Sanz, en el mundo en el que vivimos, la única subversión es el amor, por lo que esta intervención se convierte en una ceremonia de amor, llevada a cabo mediante un ritual al-



rededor de un círculo de tierra. Esta disposición en círculo y el hecho de estar protagonizada por mujeres, hace que esta performance presente similitudes formales con *Lecho rojo*, de Beth Moysés. Y no sólo formalmente, ya que ambas conectan con la belleza y el poder de las energías femeninas, tratadas desde el optimismo.

El arte de Isa Sanz se mueve siempre por terrenos femeninos, como se verá más adelante, en el capítulo dedicado a la sangre menstrual. Pero en este caso, utiliza este elemento, considerado tabú en tantas culturas, como eje de su intervención, teñida de ritual de celebración y dignificación de un hecho tan común como es menstruar. Y lo relaciona con el

amor, una de las características femeninas más reseñables.

Si en la eucaristía cristiana el vino sustituye a la sangre de Cristo, y se convierte en una materialización suya, en esta performance la sangre menstrual se convierte en la materialización de la identidad femenina, pero de una forma muy abstracta, ya que no está realmente presente en la intervención hasta el momento final en el que la mujer protagonista escribe con ella la palabra amor. Sin embargo, el color rojo de los vestidos elegidos para las mujeres que intervienen, así como la propia teatralidad de su actuación, hacen que ellas seis sean, de alguna manera, la personificación de esa sangre.

Las tres artistas transitan políticamente por el universo femenino. Es su medio. Dialogan con él desde perspectivas diferentes, pero con ciertas similitudes. Pilar Albarracín trabaja sola, protagonizando sus performances ella misma, como si fuera una muñeca o un cliché que termina traspasando sus propios límites. En cuanto a Beth Moysés e Isa Sanz, suelen trabajar, como se acaba de ver, de forma colectiva, con otras mujeres invitadas como protagonistas de las acciones, pero también con el objetivo de traspasar límites. El punto de partida de estas tres creadoras es siempre el ser humano, el carácter emocional de ese ser humano, aunque materializado en forma de mujer, por lo que sus discursos se centran en un discurso femenino, obligando a cuestionar y repensar ciertos estereotipos impuestos con los que no están de acuerdo.

Las tres artistas utilizan una gran potencia semántica de objetos y de colores, realizando performances muy plásticas y teatrales, cargadas de emociones que se ven acrecentadas

por el poder simbólico y cromático de los pocos elementos empleados, que han sido seleccionados de forma muy minuciosa y detallada. Por eso el uso de la sangre y/o del color rojo no es casual, ya que aporta una gran significación que conecta las obras directamente con los fluidos corporales, con la propia esencia de lo que significa ser humano hoy en día, y sobre todo, lo que significa ser mujer hoy en día.

El blanco y el rojo suelen ser los colores elegidos por todas ellas, hecho que tampoco parece casual, ya que, retomando a Víctor Turner (1980), este autor señala que la mayoría de los rituales primitivos empleaban tres colores básicos: negro, rojo y blanco, por su conexión con los fluidos corporales (las heces, la sangre, la leche y el esperma respectivamente). Para él estos tres colores representan productos del cuerpo, cuya emisión, expulsión o producción se encuentran asociados a un momento de incremento de las emociones, pero también las experiencias físicas asociadas a estos tres colores son experiencias de relaciones sociales. Por lo tanto, son experiencias corporales de gran tensión, con gran poder que excede el de los individuos, relacionadas con experiencias de relaciones sociales o con el cosmos. La producción de heces, leche o de sangre menstrual no es algo que se pueda elegir individualmente, sino que obedece a hechos fisiológicos que dependen de la naturaleza. Por su parte, la acción de derramar sangre suele ir asociada con hechos como la caza, el parto o la muerte, todos ellos relacionados profundamente con la sociedad en la que se vive por traspasar la propia experiencia individual.

Turner clasifica al color negro como negativo, al blanco como positivo y

al rojo como ambivalente. Cree que el color rojo aporta dualidad, ya que posee simultáneamente valores o cualidades contrarios. También hace una clasificación muy interesante del blanco y el rojo como sistema binario, ya que considera que ambos representan conjuntamente la vida. Para él son más complementarios que antitéticos. "El blanco y el rojo, emparejados bajo los diversos aspectos de lo masculino y lo femenino, la paz y la guerra, la leche y la carne, representan conjuntamente "vida"; ambos se oponen al negro en tanto que muerte y negatividad". (Turner, 1980: 90)

Las asociaciones simbólicas de estos colores, por lo tanto, por su carácter psicobiológico, tienen su origen en un pasado muy remoto y común al ser humano en partes del planeta muy diferentes. Por eso no parece casual que ambas artistas elijan precisamente el blanco y el rojo en sus acciones. Aparte de su gran contraste visual, aportan unos significados muy poderosos. Estos colores son también los utilizados en las danzas rituales de los derviches, como se ha visto en el capítulo 2.2.6.1. y serán a su vez los seleccionados probablemente en otras actuaciones artísticas futuras.

Albarracín y Moysés trabajan con vestidos blancos para cubrir el cuerpo de las mujeres, funcionando a modo de disfraces, llenos de pureza, bondad, virtud, armonía, etc., que se ven manchados por un derramamiento de sangre, siempre femenina, quebrantando ciertas reglas sociales

para realizar un canto a la vida, pero a la vida femenina en toda su complejidad y unidad con el cosmos. Sin embargo Isa Sanz viste a sus mujeres de un poderoso color rojo, que las dota de fuerza y las acerca más a la propia celebración que supone ser mujer.

Las performances de todas ellas se convierten en una especie de rito transformador a partir del cual repensar esos roles tan asumidos socialmente para así poder transformarlos o superarlos.

Aunque la obra de Albarracín tiene más ironía, más decir sin decir, y el uso que hace del traje de flamenca pueda hacer parecer a sus acciones más banales o folclóricas, su trabajo tiene mucha profundidad, y la estética del traje de flamenca hace que su localidad trascienda y sea entendido como un disfraz, que el público puede extrapolar a su propia cultura. De hecho, la artista tiene más reconocimiento en Francia, Japón u otros países que en España, lo que demuestra que su obra habla universalmente.

Por su parte, tanto el traje de novia como la bata blanca médica utilizadas por Moysés, son vestimentas más globales, con un significado más directo, como las propias acciones que realiza la artista. Sin embargo, el trabajo de ambas parte de un discurso similar, y sus performances pueden entenderse como un ritual político.

En cuanto a Isa Sanz, su performance es la más optimista de todas, convirtiéndose en un canto a la vida, en una

celebración del cuerpo femenino y de la vida vivida en femenino, pretendiendo darle visibilidad a estas ideas a través de la alquimia de su acción.

Aunque existen numerosas acciones artísticas con influencias rituales realizadas por otros u otras artistas, en las que la sangre es el elemento protagonista, como podrían ser algunas de las llevadas a cabo por Ana Mendieta, Marina Abramovich, ciertas feministas de los 70, o el Accionismo Vienés, en muchos casos éstas son rituales de muerte, con una intención que difiere de la de las artistas seleccionadas en este capítulo. No celebran la vida sino más bien todo lo contrario: presentan un carácter cruento. En esas performances el cuerpo, protagonista indiscutible, se lanza a la autodestrucción, generando una provocación a través de la violencia de las imágenes que genera, pretendiendo romper los límites mediante una estética negativa.

Por esa diferencia de intenciones no se han incluido en esta investigación, aunque en el capítulo siguiente, que habla de la sangre como elemento ritual, sí se han incluido ciertas obras de Ana Mendieta, realizadas con planteamientos más acordes con los tratados en este trabajo.

Si aquí se habló de acciones con gran carga política y ritual en las que el corazón o la sangre son los protagonistas, se hablará posteriormente, dentro del gran apartado dedicado a la sangre en el arte contemporáneo, de artistas que, lejos de las performances, hacen un uso ritual de este elemento.

Sangre y Arte Contemporáneo

La sangre ha causado gran fascinación en el ser humano a lo largo de toda la historia. Ha tenido, y todavía mantiene, gran importancia no sólo en el ámbito médico, antropológico o religioso, sino también en los ritos primitivos. Magos o chamanes de culturas muy variadas han empleado la sangre para sus curaciones, o bien se ha empleado como bebida o comida para extraer la esencia de cada ser sacrificado. Aunque estos ritos parezcan muy alejados del momento presente, perviven en muchas culturas, entre ellas la nuestra, que utiliza la sangre de vaca o cerdo para elaborar numerosas comidas.

A través de la historia de la sangre, que se ha visto en la primera parte de esta investigación, se puede observar que en sus inicios el estudio de este elemento siempre se vio mezclado con conceptos más inmateniales como vida, alma, aire, fuerza impulsora, etc. Poco a poco esta inmaterialidad fue desapareciendo de las investigaciones, hasta llegar en el siglo XVII al descubrimiento de la circulación sanguínea, y a partir de ahí centrarse en aspectos únicamente materiales, como el estudio de su

composición, su conservación, su posible transfusión, etc.

Sin embargo, y sobre todo fuera del ámbito médico, es innegable que la percepción que tenemos de la sangre actualmente sigue siendo misteriosa, y su mágica unión con el oxígeno y la respiración la convierten en la máxima expresión de vida.

Durante la infancia se aprende que la sangre es dolor, es herida. Es una sustancia que se teme. Pero poco a poco se va generando un conocimiento de que de su salud depende nuestra salud, y se aprende a cuidarla y protegerla como lo más sagrado que se tiene.

Utilizar la sangre desde el punto de vista artístico supone una regresión a su poder simbólico tribal, esencial. Fuera de todo condicionamiento cultural. Su poder como metáfora es enorme, ya que supone una comunicación directa con todo ser humano, independientemente de la cultura o época de la que se trate.

Cada sociedad ha generado sobre ella un sistema de creencias, mitos y ritos propios, siempre a caballo entre lo sagrado y lo tabú, siendo fuente de

metáforas y simbolizaciones de toda clase. En muchas culturas posee matices rituales y atribuciones mágicas, siendo inevitablemente expresión simultánea de vida y muerte. También ha sido empleada a lo largo de los siglos para representar el dolor y la violencia en todas sus vertientes.

Desde el punto de vista político las tecnologías de control se manifiestan en el cuerpo y, por consiguiente, en la consideración acerca de la sangre que, según Foucault, ha sido un elemento determinante en los mecanismos del poder, en sus manifestaciones y en sus rituales: "El poder la dibuja, la suscita y utiliza como el sentido proliferante que siempre hay que mantener bajo control para que no escape" (2005: 179)

Según las diferentes culturas, su significado puede variar, pero siempre mantiene un papel fundamental en el entendimiento de la propia vida, así como un lugar importante en todas las religiones, que han intentado normalizarla: los judíos y musulmanes no deben consumirla, en el Budismo o en el Hinduismo está prohibido derramarla, etc. En todas estas culturas, así como en numerosas sociedades tribales se considera que la mujer es impura, incluso objeto de contagio al varón, cuando está menstruando, por lo que es apartada de su comunidad durante esos periodos.

En el Cristianismo existen numerosas referencias a ella en las Sagradas Escrituras, casi siempre relacionándola con la impureza. Sin embargo, también tiene un componente sacro, sobre todo si se trata de la sangre de Jesús, presente en la Eucaristía a través del vino. El pan y el vino simbolizan el cuerpo y la sangre de Cristo, convirtiéndose así en metáforas del alimento espiritual que redimirá al ser humano. Se trata de una sus-

tancia con gran ambivalencia y dualidad dentro del catolicismo, ya que es fuente de pecado y redención al mismo tiempo, pero también lo es de vida y muerte, de pecado o de virtud.

Y no sólo la sangre tendrá importancia para el Cristianismo, también la tiene el color rojo, que la simboliza. Sobre el año 1100 la Iglesia Católica adopta el rojo como símbolo de la autoridad y de la sangre de Cristo, y en 1295 el Papa Bonifacio VIII decretó que los cardenales vistieran de rojo. Como la sangre, este color tiene doble significado, ya que no sólo es un color sacro, sino que también se relaciona con lo satánico, con el fuego del infierno, con el pecado, con el dragón rojo del Apocalipsis, etc.

Como ya se trató en la primera parte de esta investigación, una de las características más importantes de la sangre desde el punto de vista semántico es precisamente su dualidad, lo que ha llamado la atención a ciertos y ciertas artistas, que trabajan con ella directamente o bien intentando representarla, y que se estudiarán a continuación.

Lejos de ser un elemento olvidado, su uso parece resurgir en el arte occidental, sobre todo a partir del año 2000. Aprovechando su dualidad, su polisemia y su innegable poder estético se convierte en protagonista de algunas manifestaciones artísticas que se estudiarán a continuación. Al igual que en el capítulo del corazón, se ha optado por dividirlo en varios subcapítulos, pretendiendo hacer más clara su lectura, pero insistiendo una vez más en la gran relación que todos los capítulos tienen entre sí. Se comenzará por la parte más material y concreta de dicho elemento, para progresivamente ir ganando en abstracción hasta llegar a desvanecerse.

3.2.1. SANGRE Y PIGMENTO, COLOR Y MATERIA RITUAL

Si bien se ha hablado previamente del poder ritual de ciertas performances en las que el corazón o la sangre son los protagonistas, ahora le toca el turno a la sangre como elemento formal y matérico aplicado a obras concretas, pero en las que su uso ritual sigue presente en muchas ocasiones.

El rojo ha llamado la atención de la humanidad desde tiempos muy remotos, incluso en la Prehistoria, como se demuestra en las investigaciones sobre el origen del Homo Sapiens como especie que proliferan con el auge de la paleontología durante los años 70 y 80.

Stan Gooch publica una serie de libros sobre los Neandertales (*Homo Sapiens Neanderthalensis*), en los que afirma que dicha civilización tenía un profundo sentido religioso y ritualista. También afirma que su sociedad era matriarcal, que adoraban a la Luna, y que tenían conocimientos astronómicos.

Este autor sostiene que, durante los ritos funerarios, pintaban y a veces cubrían a sus muertos de ocre rojo, pigmento obtenido del mineral de hierro hematite (manganeso y óxido de hierro), que en ocasiones les costaba mucho trabajo conseguir. El descubrimiento de unas minas de ese mineral en el sur de África, que datan de hace 100.000 años, es para él una prueba de ello. Gooch (2008) cree que este mineral era tan utilizado por su parecido con la sangre, defendiendo que los ciclos menstruales eran parte destacada de su religión.

En dos sitios diferentes de Holanda (Maastricht- Belvédère) se han descubierto restos de ese pigmento que datan de cerca de 250.000 años. Se

Fig. 253. Recreación de un enterramiento neandertal. Yacimiento de Shanidar IV. (70.000-45.000 a.C.). Irán.



Fig. 254. *Venus de Laussel*. Época Paleolítica. Musée d'Aquitaine (Burdeos, Francia).



sabe que ese mineral no existe en 60 kilómetros a la redonda del yacimiento, por lo que los Neandertales lo llevaron hasta allí desde una larga distancia, demostrando así que para ellos era un material sumamente valioso, como señala Roebroeks (2015), uno de los máximos especialistas de estas excavaciones.

Según los estudios arqueológicos los Neandertales fueron los primeros, hace unos 350.000 años, en enterrar a sus muertos con elementos humanísticos y rituales, como demuestran los restos arqueológicos que van apareciendo. Tanto en Holanda como en otras excavaciones de Irán o África se han descubierto, junto a los restos óseos, restos de polen de plantas como la artemisa, utensilios

que habían utilizado en vida, como herramientas de sílex, así como pigmento ocre rojo, lo que sugiere que enterraban a sus muertos con ofrendas florales y cubiertos de ese material, lo que atestigua la existencia de un pensamiento simbólico.

Aunque parece claro que el color rojo era un color sagrado, no se sabe qué significado tenía para ellos. Quizá era el color de la sangre, lo que no parece muy descabellado si tenemos en cuenta que nacemos envueltos en sangre. Podríamos concluir que, puesto que nacemos así, ellos pretendían devolver el cuerpo de la persona difunta al útero ancestral, a la madre tierra, de la misma manera. O quizá preparaban el cuerpo simbólicamente para su siguiente

nacimiento a una vida espiritual o reencarnación. Esta idea parece corroborarse por la posición que le daban al cadáver, que era enterrado en posición fetal.

Aunque no se conozca con exactitud el sentido exacto del proceso ritual, lo que sí parece claro es precisamente la existencia de ese sentido ritual, y ya que son los primeros enterramientos de los que se tiene constancia, se suele datar entonces la aparición de la consciencia como especie. Parece que fueron conscientes, por primera vez en la Historia, de que no se podía abandonar un cuerpo humano muerto en cualquier lugar, a merced de la fauna y la flora. Lo quisieron preservar porque entendieron que contenía algo sagrado, único. Por eso decidie-

Fig. 255. Restos de pigmento ocre encontrado en el yacimiento de Maastricht-Belvédère. (250.000 años)

Fig. 256. Concentración de hematite fotografiado a través del microscopio.

ron enterrarlos, para dejarlos tapados y protegidos, incluso se podría decir que los santificaban o bendecían a través de un ritual. Prueba de ello son los numerosos restos que se han encontrado en la Sierra de Atapuerca (Burgos), entre los que aparecen enterramientos colectivos en lugares como cuevas, que se utilizaron como cámaras funerarias, o bien enterramientos individuales, en los que los cadáveres eran depositados en posición fetal, casi siempre mirando en la misma dirección y cubiertos con el pigmento antes mencionado, flores.

A Gooch le resulta curioso que, habiendo pruebas del conocimiento y del uso de este pigmento, no se haya utilizado para fines artísticos ya que, hasta la fecha, no se ha encontrado arte rupestre neandertal de carácter pictórico o escultórico. Sin embargo, sí se encontrarán pinturas realizadas en las paredes de las cuevas con este mismo material ejecutadas por los Cromañones.

En épocas posteriores, como el Paleolítico Superior, aparece ya un arte escultórico definido, que toma forma de orondas mujeres, con sus características sexuales muy marcadas (pechos, caderas, vientre abultado, vagina) cuyo significado o intención sigue siendo un misterio, aunque en alguna ocasión se ha considerado la posibilidad de la relación con determinadas prácticas vinculadas con el ciclo menstrual femenino. En varios ejemplos, como son la *Venus de Laussel* o la *Venus de Willendorf*, se han encontrado restos de pigmento ocre rojo por todo su cuerpo, lo que hace suponer que en un principio pudieron estar coloreadas, y que el uso de este pigmento mantiene unas connotaciones simbólicas y/o rituales que enlazarían con lo expuesto anteriormente.



Este uso del color pigmento rojo como eje de la producción artística, ya ligado al ser humano desde épocas tan arcaicas, sigue manteniendo el interés de ciertos y ciertas artistas recientes que siguen empleándolo, pero centrándose en el uso ritual de dicho elemento, enlazando con el modo de hacer primitivo de estos enterramientos Neandertales que se acaban de ver.

Tanto Ana Mendieta como Bosco Sodi trabajan con pigmento rojo, y aunque con planteamientos formales muy dispares, sus intenciones presentan ciertas similitudes que se verán a continuación. Jordan Eagles se incluye también en este capítulo, y aunque en su caso el uso del pigmento es sustituido por sangre real, sus planteamientos son cercanos a los de Mendieta o Sodi.

Ana Mendieta (La Habana, 1948-Nueva York, 1985), que simplifica como pocas personas el arte, busca siempre lo esencial, y lo encuentra con lo básico, lo mínimo. La relación

directa con los materiales será una de sus señas de identidad, pero en este caso interesa el uso que hace del pigmento rojo en su serie *Siluetas*.

El cuerpo tiene una presencia destacada en toda su obra. Sus performances son auténticos rituales de purificación, donde la sangre, con sus connotaciones mágicas y sus alusiones al sacrificio es protagonista en muchas ocasiones.

Siempre se sintió muy interesada por el arte y las culturas primitivas, así como por los mitos, de los que pensaba que expresaban los hechos culturales de manera más veraz que los hechos históricos.

“Entiendo que los mitos son la acumulación de experiencias de un pueblo, basados en sus más profundas y significativas creencias. Éstos expresan sus actitudes y sentimientos generales, cómo percibían el mundo, y representaban el fenómeno natural”. (Mendieta, citado en Ruido, 2002:97).

Entre todos los mitos, le interesaron particularmente los mitos femeninos de creación: diosas mayas, taínas, cubanas, etc.

Ella misma escribió, hablando del arte y las culturas primitivas:

“...parece como si estas culturas tuvieran un conocimiento interno, una cercanía a los recursos naturales. Y es este conocimiento el que dota de realidad a las imágenes que han creado. Es este sentido de la magia, conocimiento y poder del arte primitivo que ha influido en mi actitud personal hacia la producción artística”. (Mendieta, citado en Ruido, 2002:98)

Esta fascinación que sintió por los mitos y culturas ancestrales hace que se sienta más comprometida con los

Fig. 257. *Sin título*, serie *Siluetas*, en Iowa, 1976-1978. Ana Mendieta. Colección Galerie Lelong.



Fig. 258. *Sin título*, serie *Siluetas*, 1980. Ana Mendieta. Colección Galerie Lelong.



Fig. 259 y 260. *Sin título*, serie *Siluetas*, México, 1976. Ana Mendieta.



materiales, el proceso y su significado que por la propia solución estética, acercando su producción artística al ritual.

Se la suele considerar una artista primitiva, y en la serie de obras titulada *Siluetas*, realizadas entre 1973 y 1980, trabaja en la naturaleza, llegando a eliminarse a ella misma de las acciones para sustituirse por su huella, por la huella de su propio cuerpo. Durante este periodo su relación con los cuatro elementos fundamentales, pero sobre todo con la tierra, es muy intensa, y en ese juego constante de ausencia-presencia es inevitable pensar en la muerte, en los entierros, en la resurrección.

Las obras de esta serie se encuentran en lugares aislados e inesperados entre Iowa y México. La realización

de las diferentes siluetas estaba planificada metódicamente y con gran precisión, eligiendo los lugares concretos y los materiales con gran exactitud, recogiendo los de lugares en los que ella consideraba que existía una fuerza heredada o inherente a la propia tierra, como las excavaciones arqueológicas de Oaxaca, en México o incluso arena de las orillas del Nilo. Utiliza elementos sencillos y naturales para su realización, y que tienen mucha relación con los ritos primitivos: ceniza, velas, flores, nieve, tierra, pigmentos, etc. Todos ellos poseen un gran poder significativo, que añade otra capa de profundidad a la lectura de sus obras.

Mendieta realizaba frecuentemente sus *Siluetas* sola en la naturaleza, sin involucrar a otras personas, y sólo



gracias a sus fotografías y películas sus obras han llegado hasta hoy. Las imágenes documentan la duración de las siluetas, cómo se dispersan y cómo desaparecen.

Sus acciones efímeras sobre la tierra evocan una muerte o una disolución que implican un renacimiento a través de la reintegración con el cuerpo maternal de la tierra.

“Mi arte es la forma de restablecer los vínculos que me unen al universo. Es una vuelta a la fuente maternal. A través de mis esculturas de cuerpo/tierra me convierto en una con la naturaleza.” (Mendieta, citado en Ruido, 2002:67)

“Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas [...]. Mis obras son las venas de la irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen”. (Mendieta, citado en Moure, G. (ed.), 1996:216)

Teniendo en cuenta su interés en la búsqueda del origen, la certeza de su gusto por las deidades primitivas de su entorno más cercano (sobre todo cubanas y mexicanas), y con la suposición de su desconocimiento de los entierros neandertales europeos antes mencionados, cabe pensar que la artista fue capaz de ponerse en el lugar de un ser humano primigenio, y sentir así la necesidad de enterrarse en la tierra, para dejar la huella, su

huella. Simulando la ausencia de su cuerpo consigue la presencia. Gracias a la reflexión sobre la identidad consigue hacer una representación del cuerpo femenino no cosificada, alejada de la imagen femenina para ser mirada, fruto de los cánones masculinos imperantes en el mundo y en la historia del arte hasta los años 70.

En el caso de esta artista, siempre hay que hacer una lectura femenina de las huellas, ya que consideraba el cuerpo femenino como poderoso dador de vida y a la vez como portador de la muerte, con un carácter sagrado. Buscaba la representación de la unión con el universo, la necesidad de volver de nuevo a la tierra, a la esencia, recordándonos lo cerca que estamos en la vida de la muerte.

“Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmar mis lazos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas... [en] una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno, es una manifestación de mi sed de ser”. (Mendieta, citado en Ruido, 2002:67)

Mendieta estuvo muy interesada en los mitos femeninos de creación, por lo que estas obras hablan de la totalidad conseguida a partir de los contrarios. Nos hablan de vida y muerte, de lo visible y lo invisible, de la permanencia y la disolución, etc., argumentos presentes en la capacidad a la vez creadora y destructora de las diosas de creación.

Estas obras restablecen los vínculos con el universo, mediante la unión a la tierra, que se convierte en extensión de su propio cuerpo.

Esa misma sensación de transitoriedad, de paso entre la vida y la muerte en una constante cíclica que se aprecia en las *Siluetas* de Mendieta, se tiene hoy al interpretar los restos de enterramientos arqueológicos antes mencionados. Sentimos la presencia de los neandertales a través de las huellas de su ausencia.

Otro punto de conexión con estos enterramientos sería el color rojo que utiliza Mendieta, y que nos lleva de nuevo al pigmento de ocre rojo. La sangre es protagonista fundamental de toda su obra, por eso, al bordear su huella con pigmento rojo, evoca a la muerte, y a la vida, que están indiscutiblemente unidas.

El uso de la sangre en Ana Mendieta es muy premeditado. Para ella este elemento tiene un matiz ritual que la aleja de las representaciones ensangrentadas de otras artistas contemporáneas a ella. Para ella es un fluido privilegiado con significación sacrificial. Es un símbolo de vida y de muerte.

El color rojo será la mejor representación de la sangre, por lo que la significación de este pigmento a lo largo de toda la historia del arte va cargada, al igual que el fluido al que imita, de una profunda simbología, con gran polisemia y dualidad de significados, que lo convierten en uno de los colores más poderosos. Sin embargo, su obtención nunca resultó fácil, y mucho menos, su conservación, como se verá a continuación. En ese proceso de búsqueda histórica por obtener un pigmento de color rojo vivo que mantuviera sus cualidades cromáticas con el paso del tiempo aparece en el discurso **Bosco Sodi** (México D.F., 1970).

Este artista lleva años trabajando de forma monocromática con diferentes

Fig. 261. *Croacia*. (detalle)
2012. Bosco Sodi. 200 x
280 cm.



colores, pero en este caso interesan sus obras centradas en el color rojo, en concreto una serie formada por seis grandes piezas (200 x 280 cm) más una circular de 186 cm. de diámetro, titulada *Croacia*.

Aunque al artista no le gusta ponerle título a sus obras, para no predisponer al espectador, en este caso el título hace referencia al lugar en el que se encontraba en el momento de concebir la serie.

Todas las obras presentan una fuerte carga material, hecha a base de productos naturales como el pigmento, serrín, fibras vegetales, tierra, cola o cemento, con una tonalidad roja llena de matices, que abarca desde los anaranjados hasta los pardos oscuros. Estos materiales provienen de los lugares más recónditos del planeta y su búsqueda es uno de los motivos fundamentales para el artista, que lo conectan además con Ana Mendieta, ya que ambos recopilan tierras de distintos lugares del planeta, respetando así la energía o fuerza propia de cada emplazamiento. En sus referencias a los materiales, Sodi ha manifestado que adquirió su gusto por lo orgánico de artistas como Mark Rothko y Antoni Tàpies, quienes

Fig. 262. Manos de Bosco Sodi mientras trabaja en su estudio de Nueva York

Fig. 263. *Croacia* (detalle)
2012. Bosco Sodi. 200 x
280 cm.



enfaticaban la intensidad del color y la energía de la materia.

Para no perder esa energía mática emplea las manos en la realización de sus obras, aplicando la materia directamente sobre el soporte con distinto grado de intensidad: en algunos casos en capas uniformes y armónicas, mientras que en otros se configuran pliegues, incluso aparecen grietas y craqueladuras, siguiendo un proceso similar al de la tierra al desecarse.



Fig. 264. *Croacia*. 2012.
Bosco Sodi. 200 x 280 cm.



Su origen mexicano no le permite escapar de toda la tradición del rojo carmín existente en su país y que se utilizaba antes de la llegada de los españoles para teñir objetos diversos: alimentos, plumas, madera, textiles, algodón, etc., así como tinte para pinturas.

Fuera de México existían otras variedades de rojo, pero no eran de tanta calidad. En el siglo V a.C. se utilizaba en Asia un rojo fabricado con cinabrio o sulfuro de mercurio, pero era muy caro, venenoso, y se volvía negro con la luz, por lo que después de unos mil años cayó en desuso.

El carmín de quermes es uno de los pigmentos orgánicos más antiguos, presente ya en época sumeria, en la civilización egipcia o en la Antigua Grecia, aunque no muy frecuentemente. Se obtiene de unos insectos llamados cochinillas. La sustancia colorante, el ácido quermésico, está dentro de sus huevecillos, por lo que sólo se recolectaban las hembras en un momento determinado del año, cuando estaban cargadas de huevos. Durante el proceso de secado adquirían el aspecto de pequeñas semi-

Fig. 265. *Croacia*. 2012.
Bosco Sodi. 200 x 280 cm.



llas, de ahí que a este producto se le llamara "grana". El pigmento no era muy duradero, por lo que también cayó en desuso cuando a principios del siglo XVI se introdujo en Europa el carmín de la cochinilla americana (*Dactylopius coccus*) de mayor calidad. Los conquistadores españoles descubrieron en los mercados de México la venta de un pigmento de extraordinario color rojo realizado con este insecto. Lo importaron para Europa, donde se fabricaron pinturas y tintes que se convirtieron en objeto de deseo. España controlaba el suministro, cuyo origen permaneció en el misterio, y se generó incluso espionaje y piratería, en un fructífero comercio que duraría 450 años. Amy Butler Greenfield (2010) hace un interesante estudio de la historia de este pigmento en su libro *Un rojo perfecto. Imperio, espionaje y la búsqueda del color del deseo*.

Aunque ni en sus títulos ni en sus palabras Bosco Sodi hace una referencia clara a la sangre, siempre reivindica su origen mexicano, por lo que asociar estas piezas a este elemento parece algo natural. La relación entre el pigmento carmín y los sacrificios mexicanos llevados a cabo por los aztecas y los mayas es directa, ya que fue el elemento empleado para todas las representaciones plásticas de dichos sacrificios. Al elegir un material concreto para realizar una obra de arte el artista no puede escapar de toda la carga cultural y simbólica que dicho material lleva consigo, y en este caso la carga tiene que ver con la milenaria cultura mexicana, con la muerte, con la sangre y con el ciclo infinito de la vida, que necesita muerte para seguir su curso.

Aparte de la utilización del carmín de quermes, en su mezcla de pigmentos

de origen natural Sodi utiliza también el rojo ocre, que proviene del hematite, y por lo tanto denota, a través de la presencia del hierro, una similitud con la composición de la sangre, logrando así conectar la tierra con este elemento, al igual que hacía Ana Mendieta.

Establece un juego cromático que realza multitud de tonalidades que van desde al naranja al rojo, pasando por el amarillo y el ocre, ocupando todo el lienzo, en un relieve que pasa de lo bidimensional a lo tridimensional.

Sus cuadros parecen un fragmento de tierra, que podemos contemplar con un cambio de escala polifónico. A veces puede parecer una microfotografía tomada desde un satélite y otras simular una macrofotografía tomada con un microscopio, o incluso ambas cosas al mismo tiempo. Pro-

Fig. 266. *Red Giant*, 2012. De la serie *Life force*. Jordan Eagles. 72 x 60 x 4 cm. Sangre y bronce conservado en plexiglás, resina UV. Para ver unos vídeos sobre su proceso técnico: <http://www.jordaneagles.com/videos/>

cura, cada vez que hace un cuadro, borrar sus huellas como artista, "que parezca que no las hizo un humano, que sean como producto de un accidente o que vienen de Marte".³⁴ Declaraciones similares sobre la impersonalidad del acto creador hace Anish Kapoor, como se verá posteriormente.

Estos cuadros en concreto evocan tierra inundada de sangre, o bien un volcán en erupción, en movimiento. Un movimiento que el artista consigue congelar como si de una instantánea se tratase. Esta captación del instante, de vida detenida, lo conecta con el siguiente artista que se presenta, Jordan Eagles.

El tiempo juega una papel importante en su trabajo, tanto en la factura como en la contemplación. Construye sus obras directamente sobre el bastidor en el suelo, circulándolo, observándolo, escuchándolo, en un acto casi chamánico (según él mismo revela) de relación con los materiales y el espacio. Es un proceso intenso que puede durar hasta veinticuatro horas sin interrupción. Sin dormir e incluso sin comer, y una vez finalizado comienza el proceso de secado, que puede llevar hasta varios meses. La propia materia se va desplazando, recolocando y deshidratando de forma natural, como si de un relieve geológico se tratara. Por eso precisamente cuando se observan sus cuadros el tiempo toma importancia, porque el espectador, sumido es esa fascinación contemplativa, se sitúa en el momento presente, deslizando su mirada por los valles, montañas, grietas y tonalidades de la materia que está contemplando. Olvidando pasado y futuro, favoreciendo un acto meditativo, que se ve a su vez facilitado por la iluminación de la sala, casi en penumbra dirigiendo la



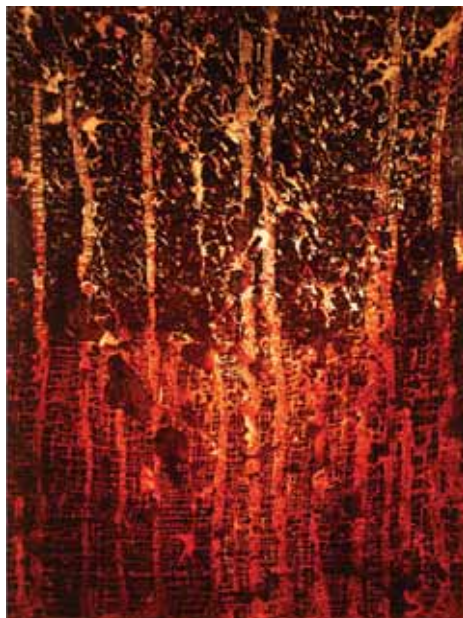
luz tan sólo hacia las obras, de forma que parezca que la luz emana de ellas mismas. Ese ambiente invita a la meditación, al igual que la sala de la Tate Modern de Londres en la que se exhiben los cuadros de Rotkko, con los que comparte la factura a través de grandes campos cromáticos.

Sodi valora el poder emocional de su arte:

"Pienso que pintar en estos días supone una gran responsabilidad para ayudar a la gente a sanarse y para mostrales que la vida es impermanente." "Creo que ésa es la función del arte, que te re-

34. Palabras extraídas de la página web del artista: <http://www.boscosodi.com>

Fig. 267. *Sangre/espíritu*. 45 x 61 x 5 cm. Jordan Eagles. Sangre, gasa, cobre, plexiglás, resina UV.

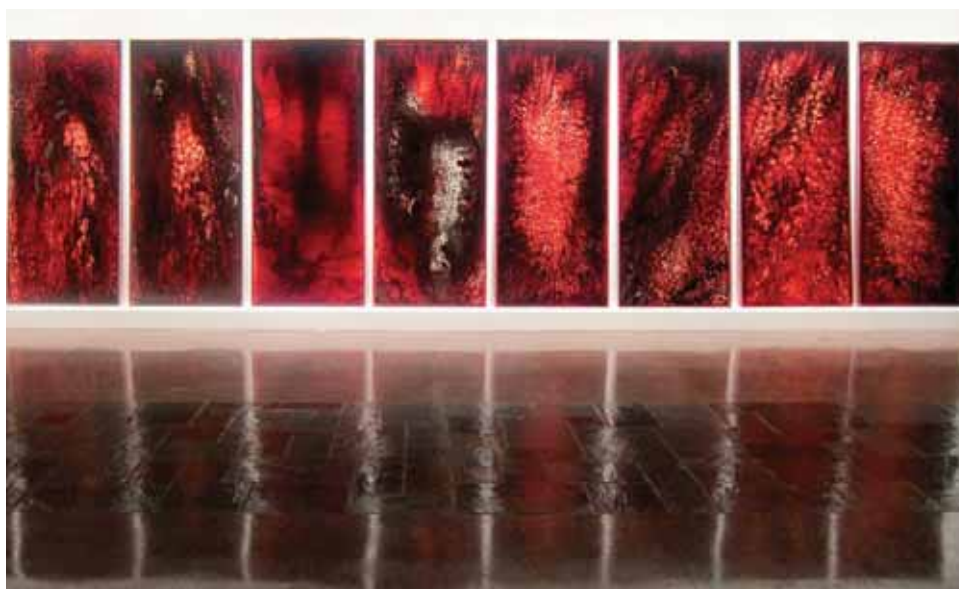


cuerde que la vida es mágica, es única, recordarle a la gente que la vida es enfrentarte a las cosas y disfrutarlas".³⁵

Pocos colores tienen tanto significado como el color rojo, que ha llamado la atención de los seres humanos desde el principio de los tiempos. A lo largo de la historia del arte se ha intentado representar ese color rojo de la sangre con la mayor veracidad posible, como se acaba de ver. El pigmento ocre-rojo fue utilizado desde la Prehistoria hasta la aparición del pigmento carmín, que no surgió hasta el siglo XVI en Europa, por ser el producto más similar al color sangre. A su vez, el rojo carmín será el más utilizado hasta la llegada de los pigmentos sintéticos a mediados del siglo XIX, que abaratan los costes y producen efectos similares.

Siguiendo el rastro de la sangre, así como el uso de pigmentos rojos utilizados en el arte desde la época

Fig. 268 y 269. *Blood/spirit*. (Sangre/espíritu). Jordan Eagles. Sangre, gasa, cobre, plexiglás, resina UV. 81 x 20 cm. cada panel.



prehistórica hasta la actual para lograr imitarla, resulta necesario mencionar al artista Jordan Eagles (1977, N.Y.), afincado en Nueva York y cuyo elemento principal para su trabajo es precisamente la sangre, pero esta vez, sangre real, de animales.

En realidad, al profundizar un poco en la composición química de ambos materiales, el pigmento y la sangre, nos encontramos con ciertas similitudes que no parecen casuales.

En la actualidad, el hierro (Fe) puede presentarse de dos formas: hierro metálico o hierro iónico. Éste último es un hierro oxidado que aparece en

35. Ibídem

algunos minerales y rocas (arcillas, tierras...) en forma de sales: óxidos de hierro, sulfuros de hierro, carbonatos de hierro, etc.³⁶

En los glóbulos rojos de la sangre hay hemoglobina, que es un agregado de varias proteínas donde también aparece ese hierro iónico como soporte de la estructura y responsable directo de la fijación del oxígeno y su intercambio por dióxido de carbono en la respiración.

Es decir, la misma forma iónica del hierro aparece en la sangre y en algunos minerales y tierras como el hematite, de donde se extrae el pigmento ocre-rojo. Por eso son de un color similar, y por eso mismo la sangre se oxida y cambia de color al ponerse en contacto con el aire, porque el Fe II se convierte en Fe III.

La misma obsesión por obtener un rojo vivo, que no se oxidara ni se oscureciera con el paso del tiempo y que ha acompañado a pintores y tintoreros a lo largo de la historia es la que ha atrapado a Jordan Eagles, que lleva 14 años trabajando con sangre animal, obtenida de mataderos.

Para él hay algo mágico que viene de ese material y que hay que respetar. Según sus propias palabras:

“Los médicos deben tener la misma experiencia, pero hay algo mágico que viene del material. Tenemos que respetar el poder que tiene. Desde la primera gota me quedé enganchado. Aquello estaba muy vivo. Incluyendo la manera de secarse y craquelarse.”³⁷

Durante sus años de estudiante, experimentando con preguntas filosóficas sobre el espíritu y la moralidad, se le ocurrió utilizar sangre, y desde entonces le atrapó ese material. Le gustaban los cuadros cuando los

pintaba, pero al cabo de un año el color rojo se perdía y se convertía en marrón, igual que el rojo asiático del siglo IV a.C., por lo que empezó a investigar cómo fijarlo, cómo conservarlo. Ese proceso de búsqueda de materiales le llevó a probar con diferentes ingredientes: resinas, pegamentos, etc.

Actualmente, tras un largo proceso de investigación con la materia Eagles ha conseguido preservar la sangre. Para ello utiliza diferentes métodos. Incluye capas de sangre de diferentes densidades, la quema, la hierve, la seca, la descompone, la envejece... En algunos casos la sangre descompuesta de varios años forma densas masas que se han convertido en polvo y que lanza sobre sus trabajos, como un símbolo que él considera de paso y cambio.

Al querer conservar lo que hacía en un principio se abrieron nuevas preguntas sobre cómo preservar el espíritu individual. Tras años de pruebas y errores por fin creó un método para encapsular permanentemente la sangre, en resina UV de plexiglás, consiguiendo retener permanentemente los colores de los materiales orgánicos naturales, con sus formas y sus texturas.

En ocasiones añade cobre, que es un conductor de electricidad. A veces está mezclado con la sangre, dándole una intensa energía. Para Eagles el cobre es un material importante, con mucho significado, ya que

crea su propio campo de resonancia y potencia la transmisión de la energía. Otras veces añade gasas médicas empapadas de sangre, presionadas sobre la superficie, que generan otras capas con texturas muy particulares, que sirven de mapa de la memoria y de homenaje a antiguos rituales de envoltura, como si de sudarios se trataran.

En cuanto a la iluminación de sus obras, presenta similitudes con la de Bosco Sodi, ya que en ambos casos las salas están casi en penumbra, con la luz dirigida exclusivamente a las superficies rojas, de forma que parece que ellas mismas emiten luz, incluso que son iridiscentes, ya que la gran variedad de texturas y mezclas cromáticas que contienen parecen simular que cambian de color según el ángulo con que se miren. Esa penumbra invita a la contemplación lenta, que permita saborear esos detalles cromáticos, aislándonos del pasado y del futuro y haciendo que nos concentremos en ese acto contemplativo, de forma similar a lo que ocurre al contemplar una obra de Bosco Sodi.

“Cuando se iluminan, los trabajos se convierten en traslúcidos, arrojando sombras y proyectando brillos, simulando que son iluminadas desde dentro. Los materiales y la luminosidad es estos cuerpos de trabajo habla de temas corporales, de mortalidad, espiritualidad y ciencia. Reconstituyendo la sangre como elemento sublime,

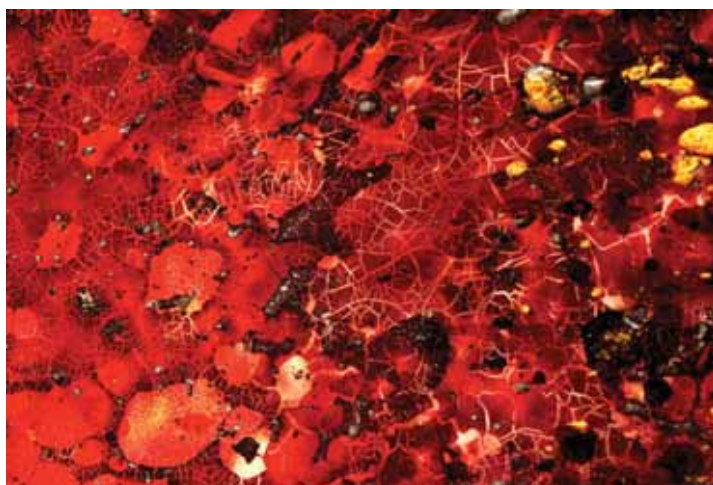
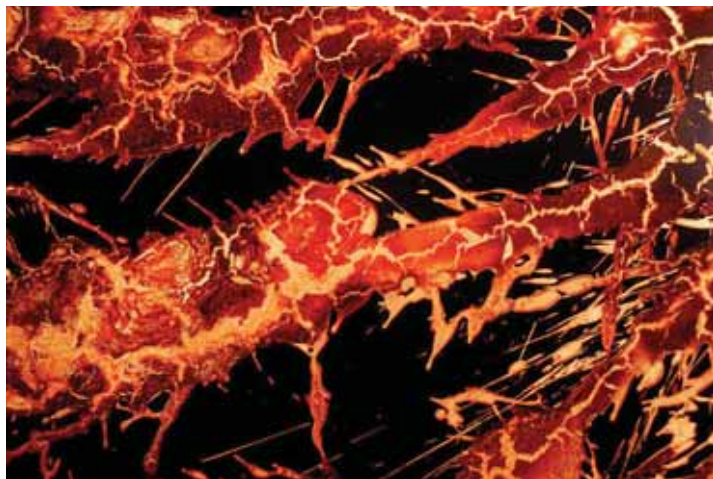
36. A su vez, esas sales de hierro pueden presentarse de dos formas: Fe_3 y Fe_2 . Casi todas corresponden a la primera forma, y así aparece en algunos minerales como la limonita o el hematite (de donde se obtiene el pigmento ocre-rojo).

Cuando se encuentran en disolución el ión Fe_3 es de color rojizo, y el Fe_2 es pardo. Es mucho más abundante el primero (con el paso del tiempo, ese Fe_2 se convierte en Fe_3 , debido a su oxidación por el oxígeno del aire, al igual que le pasa al hierro metálico), y por eso las arcillas o tierras rojas son de ese color.

37. Palabras extraídas de la página web del artista: <http://www.jordaneagles.com>

Fig. 270. *Blood / Spirit*. (Detalle). Jordan Eagles.

Fig. 271. *Blood / Spirit*. (Detalle). Jordan Eagles.



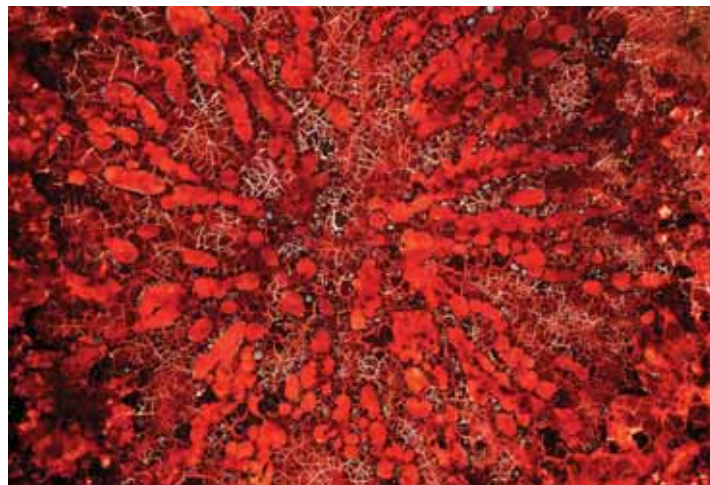
mientras que evocan las conexiones entre vida, muerte, cuerpo, espíritu y el universo.”³⁸

Sus trabajos se convierten en reliquias de aquello que una vez estuvo vivo, transformaciones corporales, regeneraciones, y una alegoría de vida y muerte. Al estar realizadas con un material sagrado, dotado de una fuerza intrínseca, todavía adquieren más solemnidad.

El propio artista confiesa que cuando piensa en su fuente de vida, piensa en su corazón latiendo en el pecho, lleno de fuerza, y eso es precisamente lo que pretende capturar en su trabajo.

Transforma sus pátinas de sangre en algo sublime, repre-

Fig. 272. *Blood / Spirit*. (Detalle). Jordan Eagles.



sentando estas escenas explosivas de bucles protuberantes y desparramados en constante movimiento. Es como si lograra captar una instantánea fotográfica macroscópica de un borbotón de sangre en el interior de nuestro cuerpo. El poder real de su trabajo reside en la extraña sensación de tiempo suspendido que nos sobrecoge al contemplar sus obras.

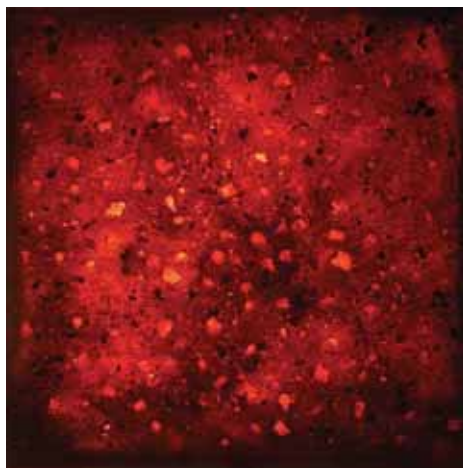
Puede compararse el arte de Jordan Eagles con el Expresionismo Abstracto de los años 50 por la similitud formal, o al Accionismo Vienés de los años 60 por la utilización del mismo material, sin embargo, sus planteamientos son muy diferentes. Desde los años 60 hasta ahora la concepción de la sangre ha variado considerablemente. Hoy en día está presente en los medios de comunicación: en las series de TV, en las películas, en las noticias,... Casi se puede empatizar con un asesino o con un vampiro, llegando a entender su fascinación por la sangre, trivializándola.

Sin embargo en las obras de Eagles vuelve a adquirir el carácter sagrado y profundo que tenía hace siglos. Hace que se abra en el público un debate interno inconsciente de carácter ético, al conseguir cuestionar cómo una sustancia que denota muerte puede a la vez estar tan viva e incluso llegar a ser tan bella. Le devuelve la ambigüedad al material. Su dualidad recupera terreno frente a la trivialización impuesta por los mass media.

La abstracción de sus obras deja abierta a la interpretación de quien las contempla si está observando una instantánea fotográfica tomada con un microscopio del interior del cuerpo humano, o bien una mancha solar o algún otro elemento planetario, recordando así la conexión de lo microscópico con lo macroscópico. La sangre en polvo

38. Texto extraído de la página web del artista:
<http://www.jordaneagles.com/about/>

Fig. 273. *BDLF1*. Jordan Eagles. 121 x 121 x 7 cm. Sangre, polvo de sangre, cobre, resina UV sobre plexiglass.



descompuesta y pulverizada sobre la superficie dota a la imagen de ese carácter de explosión cósmica, como si se tratara de un cráter o meteorito.

Consigue así traer la muerte a la vida, aunando en sus obras la unidad que proviene de la dualidad cíclica de la vida, conectándonos con la fuerza de Gaia, de la Madre Tierra, del Universo.

Todo ello como si fuera parte de un proceso alquímico secreto que el autor realiza en su taller a través del fuego, del transvase de líquidos, etc., manipulando su material sagrado, que contiene el misterio de la vida, oculto a los ojos profanos.³⁹

Sus obras parecen tener reminiscencias de sacrificios de animales o de antiguos rituales, pero despojándolos de todo componente grotesco. Lejos de eso, son elegantes, sublimes y cargadas de misterio.

Estos tres artistas tienen en común, por tanto, su conexión simultánea con la vida y la muerte, con el carácter cíclico de la existencia, la relación

entre macro y microcosmos, así como su gusto por lo ritual.

En el caso de Ana Mendieta, explícitamente conectada con deidades femeninas dadoras de vida, sus siluetas se desvanecen lentamente para volver a reintegrarse en la tierra, en una alusión a la vuelta al útero materno, que a la vez es tumba. Muerte necesaria para generar otra vez vida.

En el caso de Bosco Sodi y Jordan Eagles, aunque no están vinculados de forma tan explícita con el mito de la Gran Diosa, sí están conectados con esa visión cíclica de la vida, con el paso del tiempo y la fugacidad del momento, con la relación existente entre las cosas microscópicas y las macroscópicas, con la vida y con la muerte, y por lo tanto, con la Madre Tierra.

Todos ellos logran esa conexión a través de la sangre como protagonista de su propio ritual, que logra vincular al espectador con su inconsciente a través de las emociones que se despiertan al contemplar sus enigmáticas obras, que le hablan más directamente a la parte irracional y psicológica de la mente que a la racional.

3.2.2. SANGRE DIGITAL

Otro artista que hace un uso simbólico de la sangre es **Oleg Dou** (1983, Rusia), pero en su caso la sangre no

es ni matérica ni real, sino digital. Parte de fotografías realizadas por él mismo, pero cada una de sus obras conlleva un largo proceso de retoque con un software informático, en el que le añade ciertos elementos que aluden a la sangre, de forma muy delicada pero poderosa.

Se define a sí mismo como artista y no como fotógrafo, porque le gusta construir lo que hace. Aunque parte siempre de fotografías, el trabajo de edición digital es fundamental en su trabajo, y con él transforma o modifica las imágenes hasta conseguir el significado simbólico que pretende.

Como él mismo cuenta, empezó a realizar estos interesantes trabajos por casualidad. No tenía muy claro en qué dirección trabajar con su cámara, por lo que tomaba fotografías de todo lo que tenía a su alrededor, hasta que un día le hizo un retrato a una de sus amigas, que tenía la tez muy pálida. Pretendía que su foto tuviera un aire de revista de moda, por lo que trató de "limpiar" su piel con la edición digital, pero como no tenía demasiados conocimientos, la limpió demasiado. Y obtuvo un efecto muy interesante de fragilidad y simbolismo. Por lo que decidió trabajar en esa dirección.

"Estoy buscando algo que esté al filo de lo bello y lo repulsivo, lo vivo y lo muerto. Quiero alcanzar la sensación de presencia que

39. Para apreciar el complejo proceso técnico de Jordan Eagles se pueden ver varios vídeos:

Blood Work: <https://vimeo.com/58065457>

Blood and resin: <https://vimeo.com/58060196>

Hemoglyphs (Process): <https://vimeo.com/58060247>

Fig. 274. *Smile*, 2011. De la serie *The face of another*. Oleg Dou. 120 x 120 cm. C-print sobre Diassec.

Fig. 274a. *Mask*, 2011. De la serie *The face of another*. Oleg Dou. 120 x 120 cm. C-print sobre Diassec.



alguien puede sentir cuando camina al lado de un maniquí de plástico”.⁴⁰

Estas obras, que pertenecen a una serie titulada *The face of another*, son retratos de mujeres con aspecto de muñecas de porcelana que parecen no tener emociones, cuyo único rasgo de vida son los ojos. Con ellos el artista intenta buscar la pureza del ser humano.

Algunos de ellos muestran unos trazos dibujados de color rojo, con una clara alusión a la sangre, ya que salen de sus orificios corporales, ya sean ojos o nariz.

Al verlas es inevitable pensar en las imágenes sagradas de Vírgenes o Cristos que en países como España, Italia o México supuran supuestas lágrimas ensangrentadas. Aunque la Iglesia Católica no admite oficialmente este fenómeno como algo milagroso, para algunos creyentes se trata de un aviso, ya que la Virgen lloraría sangre por el dolor que le causan los pecados humanos.

La mayoría de estas figuras talladas en madera policromadas son huecas y están rellenas de cera que, en ocasiones, se licúa y se tiñe con un pigmento rojizo por la acción de dos bacterias de la madera, la *Serratia marcescens* y la *Serratia rubidea*. Al licuarse buscaría una salida, y las cavidades oculares servirían perfectamente para tal fin. Estos estigmas oculares no son habituales en los textos católicos, ni entre los místicos, sin embargo, es indudable el poder visual que puede alcanzar un rojo sangre contrastado con la palidez de la piel de una estatua de madera policromada, por lo que la admiración entre los creyentes que pudieran presenciar tal hecho sería inmediata.

Por eso, al ver las obras de Oleg Dou, tan blanquecinas, estáticas, enfermas o incluso sin vida, la atención recae en esos finos y sutiles trazos de color rojo, que evocan, aparte de la sangre, o precisamente por evocar la sangre, la vida. Porque transmiten movimiento, el movimiento que llevan a cabo las lágrimas al deslizarse por el rostro. Y aquí está precisamente la clave, ya que esas lágrimas tienen que ser emitidas por un organismo vivo, por una conciencia sufriente que sale del interior de esas figuras.

Aquí reside precisamente el poder de la obra de Dou. En ese equilibrio entre contrarios tan finamente elaborado. Muerte y vida están presentes en sus imágenes, como también lo están frialdad y emoción, fragilidad y dureza, quietud y movimiento, etc. Pares de opuestos que crean

40. Palabras extraídas de la web del artista:
<http://olegdou.com/art/>

Fig. 275. *Rombs 2*, 2011. De la serie *The face of another*. Oleg Dou. 120 x 120 cm. C-print sobre Diasec.

Fig. 276. *Dots*, 2011. De la serie *The face of another*. Oleg Dou. 120 x 120 cm. C-print sobre Diasec.

Fig. 277. *Dots 2*, 2011. De la serie *The face of another*. Oleg Dou. 120 x 120 cm. C-print sobre Diasec.

Fig. 278. *Heart*, de la serie *Nuns*, 2007. Oleg Dou.



gran tensión unificándose, aportando multitud de significados diferentes.

Él mismo dice, en una entrevista, que siempre le fascinó la belleza, que desde el principio de su actividad artística pretendía hacer algo bello. "Algo estético y triste al mismo tiempo, porque supone un conflicto que creo que es interesante". Sus personajes parecen enfermos o incluso muertos, y que le gusta esa dualidad, porque capta al espectador, lo atrapa.⁴¹

Dentro de la misma serie, el autor juega con puntos de color rojo (o azul) sobre todo el rostro, que tienen su paralelismo con el sudor sanguinolento, otro de los capítulos más significativos de la tradición cristiana relacionados con la sangre.

Según los Evangelios, la noche antes de su crucifixión, Cristo ya presentía su muerte y sudó sangre mientras oraba en el Huerto de los Olivos. Aunque el fenómeno parece, o parecía, milagroso, hoy en día se sabe medicamente que la hematidrosis se produce como respuesta fisiológica en una situación de estrés máximo. Se ha descrito solamente en personas que sabían que iban a morir. El organismo se prepara para el peligro llevando toda la sangre a órganos vitales, activando mucho la presión arterial, lo que hace que la hemoglobina, materia colorante de la sangre, pase al sudor.

En ambos casos, el de las lágrimas de sangre o el del sudor sanguinolento, es la sangre la que nos pone en contacto con la vida y la muerte a un mismo tiempo, dotando así a las obras de una profundidad y trascendencia adquiridas gracias al poder simbólico de este elemento. Pese a

su inexpresividad gestual, los rostros que nos miran parecen estar asustados. Traslucen dolor, miedo y fragilidad. Son imágenes ambiguas.

Son rostros desnudos, a los que se les han eliminado las pestañas y las cejas, por lo que quedan desprotegidos pero a la vez idealizados, y en toda su blancura destacan cromáticamente los elementos rojos, que nos hablan de un organismo vivo contenido dentro de ese rostro inerte e inexpresivo.

La sangre, aunque sea digital, sigue teniendo la misma fuerza y el mismo poder simbólico que nos conecta con la vida y con la muerte, conectando a Doug con el resto de artistas seleccionados o seleccionadas en esta investigación.

Esta obra, pertenece a una serie anterior titulada Nuns (monjas). La serie está compuesta por contrastados retratos, o bien muy blancos o bien muy negros, con monjas que oscilan entre un marcado carácter angelical o todo lo contrario, cargadas de maldad. Este gusto por la tensión que generan los contrarios ya está presente en estas obras tempranas de Dou. En este caso la tensión se consigue a través del corazón en vez de a través de la sangre, pero en el fondo está hablando de lo mismo. Se ha decidido incluir aquí esta imagen, aunque no trate de la sangre expresamente, por la conexión que esta bella y dulce monja tiene con las místicas de la Edad Media y épocas posteriores que se han visto en la primera parte de esta investigación. Se muestra con el corazón entregado a Dios, que se convierte en protagonista de la obra por el contraste que

supone el color rojo sobre el fondo blanco, recurso muy utilizado por Oleg Dou.

Este contraste cromático que generan el blanco y el rojo juntos formalmente tiene además otro significado psicológico, que enlaza con el carácter ritual y que Victor Turner (1980) trata ampliamente en su obra, en la que defiende que ambos crean un sistema binario en el que funcionan como complementarios para transmitir, a través de los significados que genera su contraste (leche-carne, paz-guerra, pureza-impureza, etc.), una idea unitaria de vida.

3.2.3. SANGRE MENSTRUAL, CÓSMICA Y UNIVERSAL

Aunque la sangre menstrual ha sido utilizada por numerosas mujeres artistas, sobre todo a partir de los años 70 como consecuencia de los movimientos feministas y del desarrollo de las performances, en la mayoría de las ocasiones esa sangre es empleada como método de visibilización de un elemento tabú fundamental de la identidad sexual femenina. Este tipo de acciones u obras de arte no son pertinentes en esta investigación, por lo que este capítulo se centrará en el uso de la sangre menstrual en el arte para hablar de la conexión de la mujer con el carácter cíclico de la vida, más presente en ella si cabe que en el hombre debido a la influencia lunar en la menstruación.

Si bien la mayor parte de las obras seleccionadas en esta investigación han sido producidas a partir del año 2000, la suiza Pipilotti Rist (Grabs, 1962), realizó en el año 1993 un vídeo muy relevante.

Este medio es el más utilizado por ella, y en sus creaciones suele traba-

41. Palabras extraídas de un vídeo del artista: Adobe & Oleg Doug.
<https://www.youtube.com/watch?v=0ooPrqJ5in4>

jar con juegos visuales, con gran carga cromática, muchas veces relacionados con el cuerpo humano y casi siempre transmitiendo una sensación de felicidad y sencillez superficiales, que se convierten en algo más profundo si se reflexiona sobre ello, con contenido poético, filosófico o político.

La artista mantiene una actitud de posicionamiento en la parte positiva de la existencia, por lo que sus trabajos siempre se muestran optimistas. "El problema debe aparecer, pero sólo en un rincón, no en el centro de la pieza. Lo que me interesa es que el espectador se involucre, con su cuerpo, en la instalación. Que sea una experiencia física".⁴²

Partiendo de una explosión de colores, sonidos y sensaciones de bienestar el trabajo de Pipilotti Rist sumerge a los y las espectadoras en paisajes psíquicos y estéticos, con muchos niveles de lectura diferentes, consiguiendo de esta forma llegar a un espacio de reflexión, dirigiéndose simultáneamente a la conciencia personal y a la colectiva, pero no a través de la mente racional, sino a través del subconsciente, a través de las sensaciones o de la mente corporal.

"Me interesan los pensamientos, los sentimientos, el subconsciente y sus similitudes con la imagen de vídeo. No pretendo copiar la realidad, prefiero acercarme a lo que puede ser la estructura del pensamiento. Todos tenemos como capas que se superponen y combinan. Recuerdos, olores, sensa-

ciones distintas que conviven en un sólo momento del presente".⁴³

Para ello trabaja normalmente con imágenes muy estéticas y poéticas, muchas veces distorsionadas y sobrepuestas unas sobre otras, con discontinuidad narrativa y temporal entre ellas, ya que unas pueden ir aceleradas mientras otras van a cámara lenta. Esta confusa combinación de información, realizada a través de procesos de postproducción con el ordenador, hace que sus obras sean complejas formalmente, y por ello, aún sin ser narrativas, ofrecen varios niveles de lectura simultáneos que no se pueden comprender con la mente consciente, sino dejándose llevar por el disfrute de sensaciones que ofrecen.

Esta información visual, ya compleja de por sí, se ve complementada con bandas sonoras compuestas específicamente para cada obra. La artista cuenta con un pasado musical, ya que fue cantante y bajista del grupo *Les reines prochaines* entre 1994 y 1998. Este hecho será significativo en toda su obra, ya que la música siempre tiene mucha importancia en sus videos. Prácticamente todas las bandas sonoras de sus videos y videoinstalaciones están compuestas e interpretadas por ella, con la colaboración de Anders Guggisberg.

Para ella el público es muy importante, ya que sus obras están pensadas para hacer vivir una experiencia perceptiva y sensorial en el cuerpo de las personas que las contemplan. Por ello les ofrece cojines, alfombras, etc., siempre pensando en su como-

42. Palabras de la artista extraídas de una entrevista en *el País*:
http://elpais.com/diario/2001/10/06/babelia/1002323173_8 50215.html

43. Palabras de la artista extraídas de una entrevista en *el País*:
http://elpais.com/diario/2001/10/06/babelia/1002323173_8 50215.html

Figs. 279, 280 y 281. Fotogramas de *Blutclip* (Blood Clip), 1993. 2 min 27 sec. Pipilotti Rist. <https://www.youtube.com/watch?v=0IX4FAP4DuY>



didad para que la experiencia sea lo más agradable posible. En este punto la artista presenta ciertas similitudes con Ernesto Neto, ya que ambos son conscientes de esa experiencia que hacen vivir al público a través de sus obras, incluso coinciden en la concepción sinestésica de su trabajo, que no sólo implica la visión para poder ser apreciado, sino que reclama además otros sentidos, como el oído en el caso de Rist, o el olfato y el tacto en el caso de Neto.

A esta artista le interesa la influencia de la condición del cuerpo humano en las reglas sociales y el comportamiento generado a partir de dichas reglas. Por eso le gusta transgredirlas, cuestionarlas y darles la vuelta, cosa que hace con un gran espíritu crítico y burlón. Es como una niña traviesa que hace trampas o travesuras para que los adultos vean lo absurdo de algunas de sus realidades.

Para ello, suele emplear cámaras con objetivos de ojo de pez, que se mueven muy próximas al cuerpo, alterando la visión estandarizada que se tiene de él, ofreciendo imágenes que casi pierden su referente formal para convertirse en paisajes, confundiendo las escalas y distorsionando la realidad.

Blutclip (Clip de sangre), es un vídeo que la artista realizó en el año 1993, y que fue calificado por la crítica de arte Peggy Phelan como "una exuberante oda a la menstruación".

Una cámara móvil nos muestra una secuencia con planos muy cortos del cuerpo desnudo de Pipilotti, tumbada en un bosque y cubierta con piedras de cristales de colores, evocando la estética de los cuentos de hadas, pero mostrando el cuerpo humano con toda su sensualidad y carnalidad. La imagen cambia a la de una

mujer que se baja las bragas, en las que se aprecia una mancha de sangre menstrual. Entonces empiezan a verse imágenes de la pierna y del cuerpo desnudo de la artista, por los que resbalan gotas de sangre. Dichas imágenes comienzan a girar y a dejar ver por detrás otras imágenes con temática cósmica: la luna, la tierra y otros planetas.

El video es una celebración del cuerpo femenino, de su poder y de su función reproductora, pero sin ningún tipo de patetismo o intención didáctica. Con un estilo un tanto kitsch, alejado de la imagen tradicional de la menstruación, considerada por su crudeza casi como una de las más tabú, consigue mostrarnos la sangre menstrual como elemento de un paisaje corporal abstraído, pero siempre con connotaciones positivas, convirtiendo la estética kitsch en un elemento irónico, que nos habla de la relación entre esa sangre y el ritmo cíclico natural que la genera, y que está en relación con la luna y con los planetas.

Juega con la analogía de microcosmos y macrocosmos, situando la sangre menstrual en el centro del universo, incluso en el centro del subconsciente, que es donde parece entrar el vídeo al mostrar esas imágenes un tanto confusas. La cercanía de la cámara al cuerpo, así como su captación a través de un objetivo con gran angular, hacen que la iconicidad del cuerpo casi se pierda y que la realidad se distorsione, creando nuevos enfoques que transforman esa piel en paisaje, un paisaje casi abstracto con sus relieves y sus texturas.

En esta ocasión la banda sonora es parte de una canción del grupo *Sophisticated Boom Boom*, titulada *Yeah, yeah, yeah*, y que aporta un componente de desenfado que in-

crementa el optimismo del vídeo. La letra de la canción hace referencia a una chica que va caminando por la calle y ve una banda musical tocando, que la invita a unirse a ellos. Justo el momento de unión con la banda, en el que la música incrementa su ritmo coincide con el paso al mundo "subconsciente", y con los movimientos giratorios de las imágenes.

La postproducción del vídeo genera un montaje surreal, en el que las imágenes se mezclan y giran en un movimiento circular o espiral. Gira la cámara al grabar y giran las propias imágenes, envolviendo al público en un giro ingrátido y psicodélico.

El movimiento es muy importante, ya que sin movimiento no hay vida. La vida gira, la tierra gira, la luna y los planetas giran. El giro y el transcurso del tiempo están unidos, y la artista lo sabe y trabaja con ello. Distorsiona el *tempo* de las imágenes, acelerándolas unas veces y ralentizándolas otras veces, generando así varios niveles de lectura temporal y visual en un mismo vídeo, muy característicos de su trabajo.

No le interesa la calidad técnica de la imagen, más patente en sus primeros trabajos, como es este caso. Los píxeles le gustan. Los ve como cualidad pictórica. "Amo el vídeo con todas sus desventajas; por ejemplo, la mala resolución, y lo veo como pinturas que se mueven detrás del cristal".⁴⁴

Para ella ya no existe una línea divisoria clara entre la producción visual artística y la comercial, y considera que entre spots publicitarios o clips musicales, se pueden encontrar obras de arte. Está convencida de que las imágenes pueden transmitir contenidos con más eficacia que el lenguaje hablado o escrito porque

actúan directamente sobre nuestro subconsciente. Por ello utiliza un lenguaje visual que es entendible para un público no especializado.

Este vídeo, que parece una visión onírica optimista, recrea a través del color luminoso, las texturas, el humor, el movimiento y la música un canto a la vida, al ritmo cíclico menstrual, que conecta a la mujer con el cosmos, en un devenir rítmico que comparte con ese cosmos. Celebra la sensualidad y la sexualidad del cuerpo femenino, logrando visibilizar un gran tabú de forma positiva.

Por su parte, la artista vallisoletana **Isa Sanz** (1973), en su proyecto *Sangre pero no muero*, convierte la sangre menstrual en objeto fotográfico. El hecho de elegir un suceso tan universal pero con tan poca representación visual dentro del mundo del arte, hace que sus imágenes evoquen una reivindicación feminista de la naturaleza femenina. En sus imágenes (fotografías y vídeos) aparecen una serie de mujeres, bien solas o bien acompañadas, desnudas, mirando a la cámara, sobre unos fondos neutros, blancos o negros. Cada mujer presenta una mancha de su sangre menstrual, a veces cayendo por sus piernas y otras veces a modo de *bindi*, marcando partes de su cuerpo que coinciden con los chakras hindúes.

Según la artista, esta sangre, la única derramada de manera natural por el cuerpo, constituye una fuerza positiva que conecta a las mujeres con el infinito proceso de transformación de la naturaleza (regeneración), donde el tiempo cíclico sustituye al tiempo lineal. Es inevitable, por tan-

to, hablar de renacimiento y muerte, entroncando así con las obras de Ana Mendieta, Jordan Eagles, Oleg Dou u otros de los artistas mencionados en este trabajo.

La menstruación ha generado en todas las culturas interpretaciones variadas, que suelen considerarla, de forma generalizada, algo tabú. En algunas tribus apartan a las mujeres que están menstruando, y en el Antiguo Testamento se convierte en impureza que concierne por igual a todas las hijas de Eva: "Cuando la mujer tuviere flujo de sangre, y su flujo fuere en su cuerpo, siete días estará apartada; y cualquiera que la tocare será inmundo hasta la noche" (Levítico, 15:19). Por eso mismo muchas artistas feministas de los años 70 realizaron obras haciéndola presente, dándole protagonismo, visualizándola e intentando terminar así con el ocultamiento tabú.

Por el contrario, hay culturas en las que la menstruación se ha considerado algo casi sagrado. En las sociedades de la Antigüedad las mujeres tenían gran importancia porque se consideraban guardianas y transmisoras de la sangre del clan, y con ella, de su espíritu. Incluso se consideraba que la menstruación tenía influencias positivas en las cosechas. Hasta la llegada de las grandes religiones monoteístas, con una visión androcéntrica e interesadas en transmitir un papel secundario de la mujer y con él la obediencia que ésta debía tener, el gran culto instaurado a la Diosa Madre fue perdiendo importancia, aunque se fue transmitiendo soterradamente a través de diferentes manifestaciones que han llegado hasta la actualidad.

44. Palabras de la artista extraídas de una entrevista en *el País*: http://elpais.com/diario/2001/10/04/cultura/1002146405_850215.html

Fig. 282. *Aqua Yantra*. 2009.
Isa Sanz. 100 x 100 cms.



Aunque estas fotografías de Isa Sanz parten de planteamientos similares a los de los movimientos feministas los traspasan, añadiendo un componente simbólico y trascendental que el arte feminista de épocas anteriores no solía tener. Por eso resulta interesante incluir a esta artista en esta investigación.

El elemento que utiliza para expresar el vínculo de la mujer con el Universo es precisamente la sangre, que siendo de naturaleza cíclica como la Luna, encarna el ritmo de la Diosa Madre, de la Tierra, de Gaia. Eso nos dicen los versos que recita el coro de voces femeninas del vídeo *Sangre pero no muero*, realizado a partir de la performance del mismo título, y que se ha tratado en el capítulo 3.1.5.

Las mujeres de las fotografías muestran valientes su intimidad, con la sangre que sale de su cuerpo menstruante -la vulva como herida abierta- que representa, en palabras de Julia Kristeva, "el peligro proveniente del interior de la identidad (social o sexual)" y amenaza "la relación entre los sexos en un conjunto social y, por interiorización, la identidad de cada sexo frente a la diferencia sexual" (Kristeva, 1989: 96)

Como bien dice Marta Mantecón en el texto que escribió para esta exposición,

"mostrar la sangre fluyendo libremente por el cuerpo femenino sigue siendo un acto político y, a la vez, poético. Frente a la escisión identitaria de lo abyecto,

Fig. 283. *Hermanas de sangre*. 2007. Isa Sanz.
100 x 100 cm.



el líquido menstrual se convierte en pigmento que encarna el valor creativo de las mujeres". (Mantecón, 2010)

Como se apuntaba antes, Isa Sanz entronca con Ana Mendieta, en su interés por expresar la relación entre el cuerpo femenino y el ciclo natural de vida y muerte en constante renovación, celebrando la fuerza femenina omnipresente, que hace que las mujeres estén conectadas por la misma experiencia, que sean hermanas de sangre, pudiendo buscarse en las demás, afirmando su identidad múltiple.

En las fotografías de Isa Sanz se percibe silencio. En ocasiones las mujeres retratadas aparecen con los ojos cerrados, como reflexionando, incluso meditando. Su energía y atención está volcada hacia el interior, hacia sí mismas. Esta referencia a la meditación se ve enfatizada con los puntos de sangre a modo de *bindis*⁴⁵, colocados precisamente en los chakras, que para los hindúes son centros

45. Los bindis, (cuya traducción del sanscrito es punto), son decoraciones que utilizan las mujeres asiáticas, especialmente las hindúes. Originariamente era un punto de color rojo brillante que se aplicaba en el centro de la frente, justo en el sexto chakra, *ajna*, el lugar del conocimiento. Tradicionalmente simbolizaba honor, amor y prosperidad. Se dice que el bindi retiene energía y potencia la concentración. Es muy frecuente que las representaciones de Buda aparezcan con un bindi en la frente, símbolo de su sabiduría.

Fig. 284. *Visión*, 2009. Isa Sanz. 150 x 100 cm.

Fig. 285. *Emoción*, 2009. Isa Sanz. 150 x 100 cm.

Fig. 286. *Cuerpo*, 2009. Isa Sanz. 150 x 100 cm.



de energía situados en el cuerpo, a lo largo de la espina dorsal y que rigen nuestra vida.

La artista señala tres de los siete chakras existentes en sus obras. El situado en la zona púbica, *svadhisthana*, se relaciona con la sexualidad y la energía vital. El situado en medio del pecho, *anahata*, se relaciona con el amor, y el situado en el medio de la frente, *ajna*, que tiene que ver con el conocimiento, con la sabiduría y con la intuición. Sexualidad, amor y sabiduría son precisamente los conceptos que toca la artista, y que refleja en sus títulos, marcándolos como señas identitarias de la mujer mediante unos bindis de sangre.

Tradicionalmente estos bindis eran de color rojo, coincidiendo con el color de los bindis menstruales de estas obras, y el hecho de que Isa Sanz los sitúe no sólo en el sexto chakra, como es lo habitual, sino también en el segundo y en el cuarto puede entenderse como una puesta en valor precisamente de tres de las señas más características de la identidad femenina, por un lado la sabiduría, y por otro lado el amor y la sexualidad. Los títulos de estas tres fotografías: *Visión*, *Emoción*, *Cuerpo*, enfatizan esa puesta en valor y relacionan cada chakra con los elementos o conceptos a los que se vinculan.

Otra artista que utiliza la menstruación para relacionar la condición femenina con el carácter cíclico de la naturaleza es Eulalia Valldósera (1963). Sus instalaciones se basan en un lenguaje propio basado en las proyecciones de luz y sombra sobre objetos cotidianos que ilumina con procedimientos sencillos, que nunca oculta. La luz es para ella un material mágico que transforma esos objetos, una metáfora de la energía. Un envase de plástico se transforma, por la proyección de su sombra, en una representación o forma simbólica.

Para ella los objetos son como espejos de la memoria, por eso le gusta emplear objetos cotidianos, casi siempre relacionados con el universo femenino (botes de productos de limpieza, elementos del hogar, etc.), porque están llenos de cargas emocionales que pueden transmitir. En sus obras resuenan registros intangibles, poco concretos, confusos, articulados en las sombras y proyecciones de los propios objetos mediante trucos ópticos.

Al proyectar las imágenes las fragmenta, las rompe y las descompone. Las sombras se convierten así en ideas del deseo. La sombra se identifica con lo desconocido, lo enigmático, lo negativo, plan-

Figs. 287, 288 y 289. *El periodo* 2006. Eulalia Vall-dosera.

teando el encuentro entre el deseo y algo muy oscuro.

“Trabajar con luz requiere oscuridad. Para hacer evidente la luz creo sombras; con el paso del tiempo, la sombra adquiere protagonismo y se convierte en el tema de trabajo. Este enfrentamiento con la sombra me hace preguntar por su significado. De alguna manera traslado estas sombras físicas al plano psicológico y descubro que en el ser humano la sombra es aquella parte que uno no ve, pero que siempre va con uno mismo. Es todo aquello que uno se niega y que inconscientemente puede proyectar o ver en el otro. Toda esta significación remite a Jung y a sus discípulos y la he descubierto leyéndolos. La sombra es el inconsciente y el inconsciente es material no iluminado. Un material riquísimo que posee un gran poder creativo y destructivo”.⁴⁶

Esta artista trabaja a partir de sus propias experiencias, lo que le permite conectar con el público de forma más directa. Intenta hablar de la esfera personal de una forma universal, para ello utiliza símbolos atemporales y se aleja de todo lo que sea autobiográfico.

Uno de los trabajos en los que la artista ha partido de la sangre como elemento vertebrador de la obra es *El periodo*, del año 2006. La instalación consiste en un proyector de diapositivas sin diapositiva colocado dentro de un carrito infantil, que el público desplaza por unos railes en semicírculo alrededor de una mesa con 28 vasos de vino con cantidades



de líquido variables, configurando una onda que simula el diagrama de la cantidad de hormonas como la testosterona que se segregan mensualmente como consecuencia de la menstruación, pero ese diagrama se podría asociar también con las fases de la luna, del día y de la noche, de las mareas, de las estaciones o de cualquier cosa periódica, conectando por lo tanto con el carácter cíclico que la mujer experimenta en su propia naturaleza a través de la sangre.

El número de vasos tampoco es aleatorio. 28 son los días que tiene habitualmente un ciclo menstrual, y 28 son también los días que tiene un mes lunar, ya que ambos ciclos están relacionados. Cada menstruación se corresponde con una lunación, y el propio título de la instalación da cuenta de esta idea.

La obra visualiza la menstruación femenina de una forma muy abstracta pero muy obvia, rodeada de elementos simbólicos que potencian su significado e invitan al público a participar en esa puesta en escena, proyectando sombras deformadas pero a la vez muy estéticas de ese líquido transparente que es parte indisoluble de la condición e identidad femenina. En este caso la sangre menstrual ha sido sustituida por vino, elemento cargado también de simbolismo, como se ha visto en la primera parte de esta investigación, y cuyo grado de transparencia permite un mayor juego estético de luces y sombras proyectadas que la propia sangre. Por otro lado, el vino es una sustancia que ha tenido gran simbolismo en muchas culturas, así como una estrecha relación con la sangre sacra, sobre todo en la cultura católica.

El hecho de que el proyector de diapositivas se sitúe en un carrito de bebé también tiene gran significado, ya que un bebé es una consecuencia lógica de ese periodo femenino. El poder reproductor femenino está, por lo tanto, también representado en esta instalación.

Pero la obra no es sólo para contemplarla. La artista invita al público a empujar ese carrito, simulando que la persona que lo mueve está paseando a su propio bebé como si de una madre se tratara. En este caso el bebé ha sido sustituido por luz, por lo que lo

46. Palabras extraídas de una entrevista con Eulalia Valladosera para *El Cultural* (2001) http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=2682

que debería ser la sangre de tu sangre se convierte en la luz que proyecta tus sombras. Y la instalación se convierte así en una proyección personal de las sombras de la persona que empuja el carrito. Sin embargo, debido al alto grado de abstracción de dichas sombras, consigue universalizar la experiencia a través de la experiencia personal.

Valldosera ha declarado que la vivencia del propio cuerpo que tiene el hombre es muy diferente de la de la mujer, por lo que, en este caso, está intentando poner en juego una experiencia pensada desde ser mujer, contradiciendo así los valores establecidos, marcados habitualmente por una mirada masculina y un hacer masculino.

Esa conexión con el carácter cíclico de la naturaleza que la mujer experimenta a través de su sangre, de la que nos habla esta obra, enlaza con el pensamiento de Neumann (2009), que reflexiona sobre el carácter transformador de la corporeidad de la mujer, que se refleja en ella de forma natural a través de la sangre, y que se materializa en tres importantes momentos vitales de cambio, no sólo corporales sino también de identidad: la primera menstruación, el embarazo-parto, y la producción de leche.

“Los misterios de transformación de lo femenino empiezan por ser misterios de transformación sanguíneos que hacen que la mujer experimente su propia creatividad y producen una impresión numinosa en el varón. Este fenómeno hunde sus raíces en el desarrollo psico-biológico. La transformación de la niña en mujer posee un acento mucho más intenso que la transformación correspondiente del niño en varón. El corte que la menstruación, el primer misterio

femenino de transformación por la sangre, introduce en la vida femenina es a todos los efectos incomparablemente más importante que la primera eyaculación del muchacho. Esta última se olvida la mayoría de las veces, mientras que la menstruación es sentida en todas partes y con justicia como un momento trascendental en la vida de la mujer.

El embarazo es el segundo misterio sanguíneo. De acuerdo con la concepción primitiva, el embrión es formado por la sangre de la madre, la cual, como viene a descubrir la interrupción de la menstruación, deja de fluir hacia fuera durante el periodo de la gestación. [...]

Tras el parto viene el tercer misterio sanguíneo de lo femenino, la transformación de la sangre en leche, el cual constituye el fundamento de los misterios originarios de la transformación por el alimento”. (Neumann, 2009:45-46)

A estas transformaciones habría que añadirles una más: la menopausia. Si el comienzo de la menstruación es un hecho importante en la vida de toda mujer también lo es el final de la misma, que conlleva muchas veces cambios hormonales e incluso psicológicos muy fuertes. Por lo tanto, el ciclo menstrual es totalmente determinante en las vidas femeninas. La artista lo sabe y trabaja con ello.

El hecho de que Valldosera haya sustituido en esta obra a la mujer por un líquido rojo, convirtiéndose en sinécdoque de ella misma, y a su vez de toda mujer, entronca con las ideas de Luce Irigaray, que en *Ese sexo que no es uno*, hace una analogía entre masculinidad-feminidad y sólidos y fluidos.

Esta autora cuestiona el retraso histórico en cuanto a la elaboración de una teoría de los fluidos por parte de la ciencia falocrática, que actualmente todavía es incapaz de explicar su funcionamiento, como tampoco puede explicar a la mujer. Así, el lenguaje de la mujer se comporta como los fluidos que desprecian los físicos. Para ella la mujer es como el mar generador de vida, como la circulación de la sangre o incluso como la leche o los líquidos amnióticos.

Aunque todo su discurso gira en torno al lenguaje, y lo que ella denomina *le parler femme*, creo que se podría extrapolar al lenguaje artístico, y en concreto en esta obra de Eulàlia Valldosera se puede ver el poder y protagonismo del profundo líquido rojo como elemento configurador de la identidad femenina. Y no sólo eso, también es un ejemplo del lenguaje artístico de esta autora, que si bien nunca ha querido ligarse al denominado arte feminista, habla siempre desde una perspectiva personal, y que en su caso es femenina. *El habla mujer* de Valldosera es fluido, se escapa a los convencionalismos artísticos reinantes y habla de ser mujer desde el posicionamiento que da ser mujer.

Ella misma lo afirma, hablando de la importancia que las sombras tienen en su obra:

“De alguna manera la sombra me sirve para colocarme en una zona problemática: la frontera entre espacio público y privado, arte y vida, correcto e incorrecto. En mi trabajo sobre la mujer, por ejemplo, no se puede decir que he actuado como feminista sino que retrato la realidad bella y oscura de cuál es el lugar en que se sitúa la mujer en el entramado social, mostrando aquellas partes he-

redadas que hay que sanear, hay que señalarlo, verlo, corregirlo y tirarlo a la basura. A mí me ha tocado señalar.

La sombra me ha servido para dar respuesta a cuestiones que uno se formula en la vida, en las relaciones. Mi trabajo es crear entornos que impliquen una apertura sensorial por parte del espectador, procuro experiencias sensitivas al espectador que se encuentra con situaciones que no están solucionadas y en las que debe proyectar su propio bagaje para rellenar huecos. Mi papel no es tanto de producir objetos como contenido o sensaciones".⁴⁷

Le interesa el cuerpo como memoria, porque entiende que en el cuerpo almacenamos información y a medida que le añadimos experiencias lo convertimos en un mapa de nuestro crecimiento. Por eso la proyección de luces rojas que se pasea por la habitación es imagen de la memoria personal de quien pasea el proyector, con variedad de matices, oscuridades y altibajos...como la vida misma.

Se siente próxima a la figura mitológica de Eco, le gusta disolverse en sus trabajos. Está presente pero no lo está al mismo tiempo.

"En muchos de mis trabajos yo desaparezco, es como si me fundiera o difuminara en el entorno, como Eco. En mi obra hago referencia a una actitud pasiva: las típicas funciones que se atribuyen al sexo femenino, como la limpieza, el cuidar al otro, el amar..., yo las traslado a otro plano".⁴⁸

En este caso pone al público en el lugar de una mujer, que debe pasear y cuidar, y por lo tanto amar, al supuesto bebé del carrito, pero esa experiencia transporta a otro lugar. Un lugar de reflexión en el que, a través de un bebé convertido en luz, se proyectan, coloreados de sangre, los fantasmas y sombras personales.

Estas tres artistas tienen en común su afirmación de la naturaleza cíclica de la mujer y por lo tanto su conexión con lo universal desde lo personal, su pertenencia a Gea como eje vertebrador de la identidad

femenina. Pero las tres muestran esa identidad no desde la denuncia, como ocurría en muchas de las manifestaciones artísticas fruto del movimiento feminista, sino desde la celebración. El cuerpo no es para ellas un campo de batalla, es más bien un lugar positivo, en el que se materializa, a través de la sangre, la conexión con la Naturaleza y con el Universo, hecho que no conlleva ninguna crítica, sino más bien todo lo contrario, una celebración de la propia feminidad y de la vida.

Tanto Isa Sanz como Eulalia Valldosera hablan del amor, de la capacidad para amar de forma innata que tienen las mujeres, siempre dispuestas a la alteridad, a verse en otras personas, a ser otras a través de sí mismas por la capacidad transformadora y dada de vida que les confiere su sangre periódica.

Aunque existen más mujeres que están trabajando en la actualidad con sangre menstrual, como podrían ser Vanessa Tiegs, Zanele Muholi, Carina Úbeda, Cecilia Vicuña, Enma Arvida Bystrom, etc., no se han incluido en este capítulo por las diferencias de enfoque que plantean, ya que todas ellas realizan un arte más centrado en la denuncia y la visibilización de la menstruación femenina.

47. Palabras extraídas de una entrevista con Eulalia Valldosera para El Cultural. (2013) <http://www.elcultural.es/noticias/buenos-dias/Eulalia-Valldosera/5391>

48. Eulalia Valldosera, en una entrevista para EL Cultural.(2001) <http://www.elcultural.es/revista/arte/Eulalia-Valldosera/2682>

3.2.4. REDES QUE ATRAPAN

Aunque la red se ha utilizado, en su forma más organizada, desde la Edad de Piedra, y ha servido como útil de caza y captura en multitud de relatos, historias o mitologías, en su forma más desorganizada también aparece a lo largo de la historia. En ambos casos resulta curioso que algo tan vacío pueda ser tan resistente, y quizá en esa contradicción resida la fuerza de su simbología, que siempre aparece relacionada con trampas, enredos, líos y ataduras.

En ese nivel más desorganizado, la red extendida es una imagen del universo físico, o de la naturaleza, o incluso del espacio. De manera simbólica entra en juego la interconexión de la red, como ocurre en la visión taoísta de las estrellas como nudos en la red celeste, que lo une todo en el cielo y la tierra y “es de malla ancha pero no deja pasar nada” (Cirlot, 2004). Esta idea enlaza con la visión de la Madre Tierra como fuente creadora de vida y muerte, y como responsable de todas las conexiones existentes en la Naturaleza, que se verán en el capítulo posterior. Esas redes conectivas invisibles han llamado la atención de varios y varias artistas que se verán a continuación y que han intentado, cada cual a su manera, dotar de materialidad a algo tan esquivo.

En la mitología griega, Ananké o Anankaia, a veces Ananke, era la madre de las Moiras y la personificación de la inevitabilidad, la necesidad, la compulsión y la ineludibilidad. En la mitología romana era llamada Necessitas (‘necesidad’).

Surgió de la nada al principio de los tiempos formada por sí misma como un ser incorpóreo y serpentino cuyos brazos extendidos abarcaban todo el

universo. Desde su aparición Ananké estuvo entrelazada con su compañero, la personificación del tiempo Chronos. Juntos rodearon el huevo primigenio de materia sólida y lo dividieron en sus partes constituyentes (tierra, cielo y mar), provocando así la creación del universo ordenado.

Sus hijas, la Moiras, hilaban el destino. Aunque en la Iliada, de Homero, se habla de una sola Moira, en la Odisea hay una referencia a las hilanderas, en plural, y finalmente su número queda establecido en tres. En Hesíodo, aparecen tres: la primera hila en la rueca (Cloto), la segunda vigila la longitud del hilo de la vida, echa la suerte (Láquesis) y la tercera acecha, tijeras en mano, para cortar el hilo (Átropos).

Sus equivalentes en la mitología romana eran las Parcas o Fata. Y existen diversas versiones de las Moiras en los niveles mitológicos europeos más antiguos. Es imposible no relacionarlas con otras diosas hilanderas del destino indoeuropeas, como las Noras en la mitología nórdica o la diosa báltica Laima y sus dos hermanas. Su versión más moderna serían las hadas madrinas, que suelen aparecer en grupos de tres. Todas ellas dictaminan el destino de hombres y de dioses, y dotan de dones a los recién nacidos marcándoles su fortuna (no nos olvidemos de que hada significa destino).

En la tradición griega, las Moiras se aparecían tres noches después del alumbramiento de un bebé para determinar el curso de su vida, lo que nos lleva a las tres hadas madrinas de *La Bella Durmiente*⁴⁹ o las brujas de *Macbeth*⁵⁰.

Todos estos personajes parecen tener un origen común en la Moiras, que controlaban el metafórico hilo de la vida de cada mortal desde el nacimiento hasta la muerte, incluso más allá. También controlaban la vida de los dioses, por lo que no se dudaba de la existencia de una red invisible más poderosa incluso que los propios dioses.

Otro ejemplo de la presencia de la red en la Antigüedad aparece en un relato de *La Odisea*, de Homero, en el que la magia divina crea una red invisible de bronce, fabricada en forja por el dios Hefesto, para atrapar a su esposa Afrodita in fraganti con su amante.

Si dejamos a un lado la literatura y nos centramos en las artes plásticas, se hace bastante complicada la representación de esa magia, de esa red invisible que lo une todo. Como dice Szczeklik (2010), enlaza el cielo con la tierra, y a los seres terrenales entre sí, aunque esa unión de todo con todo permanezca oculta a nuestros ojos. Sólo la recordamos en ciertos momentos en los que la intensidad de la vida aumenta, sea en

49. *La bella durmiente del bosque* es un cuento de hadas nacido de la tradición oral. Las versiones más difundidas del cuento son, en orden cronológico, *Sol, Luna y Talía*, del italiano Giambattista Basile (1634), *La bella del bosque durmiente*, del francés Charles Perrault (1697) y *Rosita de Espino*, de los hermanos Grimm (1812).

En la actualidad, las versiones más populares suelen ser relatos basados en el cuento de Perrault e influenciados por elementos del de los hermanos Grimm, como es el caso de la versión cinematográfica de Walt Disney Pictures, de 1959.

50. Estas tres brujas, que aparecen al principio de la obra de Shakespeare (1623) también llamadas hermanas fatídicas, vaticinan el destino (Fato=destino) de “Macbeth”.

Fig. 290. Simulación informática de la Teoría de cuerdas.

la dirección que sea, ya sea por la enfermedad, el luto o la muerte, o bien por una victoria, una boda, etc. Cualquier momento de la vida que se vuelva más trascendente, positiva o negativamente hablando, y que conlleve a que nos hagamos preguntas y busquemos respuestas nos acerca a la visualización de la red.

La manifestación de esa red en el mundo aparece en las fiestas populares de muchas culturas, en las que cuelgan unas cintas, normalmente de colores, de árboles, edificios o incluso de personas.

...los griegos, hace miles de años, adornaban con cintas el torso de los vencedores de las olimpiadas, la proa de las naves y los brazos de las estatuas para dar lustre a los momentos raros y festivos.....[]

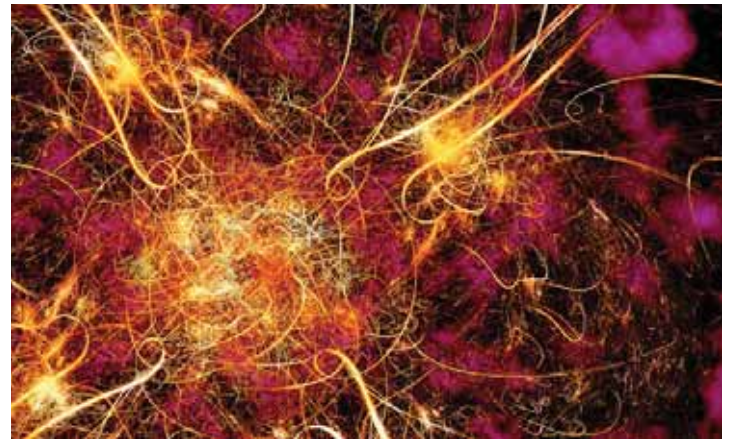
Eran la manifestación de la red en el mundo, el recordatorio de nuestro destino común, de los lazos que lo unen todo con todo, la exhibición de los hilos de la urdimbre que otorga sentido a nuestra vida. (Szczeklik, 2010: 14)

Y, debido a que su "aparición" puede depender de motivos positivos o negativos, como se acaba de explicar, nuestra percepción de esa red puede tener significados diversos, como explica Andrzej Szczeklik hablando de la medicina:

"Esta duplicidad, o incluso contradicción, queda reflejada en la red de la Necesidad que se estrecha irremediable e inevitablemente alrededor del hombre cuando el mundo se hace añicos, cuando huye en todas direcciones. Pero la opresión de la red se afloja cuando descubrimos los vínculos que nos unen a otra gente, y su hilo se convierte en un hilo de entendimiento, simpatía y confianza. Esto puede ocurrir de improviso y entonces recuerda el salto de una chispa entre dos electrodos o el destello de una metáfora que acopla palabras de significado muy distinto. El fulgor desvela el parentesco, y la red saca a relucir todas las estrellas de la Vía Láctea". (2010:15)

Esa red invisible cada vez está más presente en los estudios de la Física, en los que se pretende encontrar una teoría unificadora que dé sentido a las relaciones que se intuyen entre el macrocosmos y el microcosmos, entrando en el mundo de los cuantos, que en un nivel subatómico, se relacionan entre sí en una compleja estructura invisible, más compuesta de vacío que de materia.

En 1944 Max Planck, el padre de la teoría cuántica y premio Nobel de Física, aseguró, tras investigar sobre los átomos, que la materia no existe como tal. Que toda materia



se origina y existe en virtud de una fuerza que lleva las partículas de un átomo a vibración, y dicha fuerza es una matriz que está detrás de toda materia.

Aunque dicha teoría está aceptada desde hace muchos años, existe otra más reciente, llamada Teoría de Supercuerdas, de la que Brian Greene describe los últimos avances en su libro *El universo elegante*. Según estas investigaciones, la materia y la energía no estarían formadas por partículas subatómicas, quarks, electrones, fotones o gravitones, sino por partículas aún más pequeñas, delicadas cuerdas vibrantes, que serían los componentes primarios del universo. Estas cuerdas vibrarían a diferentes frecuencias, y el tipo de vibración de las cuerdas definiría el tipo de partícula que componen.

Aunque este modelo de física teórica todavía no está demostrado empíricamente, explicaría la diferencia entre la gravedad y las demás fuerzas y podría ser la tan buscada *teoría del todo*⁵¹, capaz de explicar desde el Big-Bang hasta los agujeros negros, desde el comportamiento cuántico de la materia hasta el movimiento de las galaxias.

Desde el punto de vista visual es indudable el atractivo que estas imágenes informáticas nos proporcionan, y para una mente con imaginación resulta fácil establecer la relación entre ellas y esa red invisible que el destino teje

51. La teoría del todo es una teoría hipotética de la Física teórica que explica y conecta en una sola todos los fenómenos físicos conocidos. Durante el siglo pasado hubo varias propuestas, pero hasta ahora ninguna ha sido capaz de superar una prueba experimental. Uno de los problemas fundamentales es que las teorías aceptadas hasta la fecha, la mecánica cuántica y la relatividad general, son radicalmente diferentes en las descripciones del universo, por lo que unificarlas se vuelve una tarea complicada.

Fig. 291. Simulación informática de la Teoría de cuerdas.



a nuestro alrededor. Parece que la física más reciente contribuye, con sus aportaciones teóricas, a una visualización de fuerzas ocultas que acompañan a la humanidad desde tiempos muy remotos.

Estos referentes visuales, presentes en nuestra sociedad, permanecen en nuestro subconsciente, por lo que no resulta extraño que determinados artistas creen trabajos que puedan evocar estos descubrimientos, a la vez que nos hacen viajar hasta las redes de Ananqué.

Si bien existen trabajos artísticos contemporáneos en los que aparecen visibilizadas estas redes invisibles, en esta investigación interesa la relación de las mismas con el interior del cuerpo humano. Por un lado, el más obvio, su referente visual inmediato son los vasos sanguíneos, que funcionan como símbolo de las redes del destino y como reflejo de las mismas en nuestro interior. Pero por otro lado, existe una relación entre el interior del cuerpo humano y sus redes exteriores, que podrían ser energéticas si se habla del presente, tomando el punto de vista de la física, o bien podrían estar conformadas por memorias o emociones si se habla del pasado desde un punto de vista emocional.

Fig. 292. Dibujo de la serie *Red Line*, 2012. Shiharu Shiota. Témpera sobre papel.



La artista japonesa, afincada en Berlín, **Shiharu Shiota** (Osaka, 1972) ha sabido expresar esta difícil y sutil relación de forma magistral, partiendo de la sangre.

La exposición en la que queda más patente esa conexión entre su universo interior y el universo exterior es probablemente la que realizó en la Casa de Asia, en Barcelona, en el año 2013. Su título fue *Sincronizando hilos y rizomas*, y en ella la artista presentó una propuesta formada por diferentes soportes (dibujos, instalaciones y vídeo) pero que conformaban un único proyecto.

Utilizó las tres plantas del edificio para ubicar sus trabajos, creando un itinerario con un argumento único, cuyo principio era la primera planta y cuya conclusión era la tercera planta.

En ese principio argumental situó una serie de dibujos realizados con pastel al aceite de color rojo, donde el único elemento formal es la línea roja, una línea que se convierte en arteria

o vena para transportar sangre, sangre en la que ella deposita la memoria, tanto individual como colectiva. En ellos el movimiento de la artista sobre el papel es claramente visible, convirtiéndose así los dibujos en testimonios de sus propias vivencias. En ellos se sugieren manos y brazos ensangrentados que embadurnan la superficie.

Para ella la línea es como un sentimiento. Puede estar tensa, enredada, cortada, etc., por lo que sus dibujos se convierten en espejo de sus propios sentimientos, que en este caso parecen de dolor o de angustia. El trazo es convulso, dramático, incluso incómodo. Es como si fuéramos testigos de algo traumático que la artista está liberando.

A partir de esta línea roja nos conduce a la segunda planta, donde las venas se convierten en hilos y cuerdas. Allí cubrió el espacio con una maraña de hilo negro, característica en la mayor parte de su obra, entre la que se encuentran atrapados objetos

Figs. 293 y 294. *Sincronizando hilos y rizomas*, 2012. Chiharu Shiota. Casa Asia, Barcelona.



cotidianos, como un vestido de novia, un piano o maletas. Todos estos objetos, usados, contienen la memoria de todo lo que han pasado, por lo que se convierten en sujetos atrapados.

Por último, en la tercera planta presentó unos vídeos que giran en torno a la idea de vida y muerte. En unos aparecen niños y niñas hablando de su propio nacimiento, de su gestación y de su salida del vientre materno. En otro aparece la propia artista tumbada, desnuda, rodeada de

Fig. 295. Fotograma del vídeo *Wall*, 2010. Chiharu Shiota.

Fig. 296. Detalle de un fotograma del vídeo *Wall*, 2010. Chiharu Shiota.



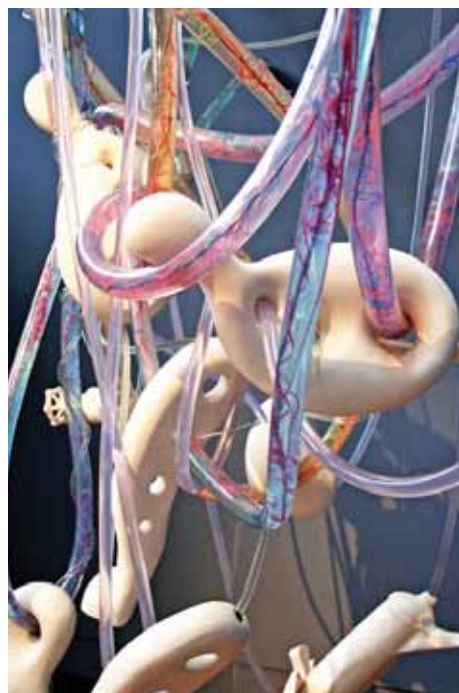
una madeja de tubos transparentes llenos de líquido rojo que se va moviendo. Ella también se mueve, con pequeños espasmos, como simulando una muerte agonizante.

En esta propuesta expositiva los hilos-venas son el eje vertebrador, y se convierten en lazos de unión entre su universo interior, poblado por sus objetos y vivencias personales, y el universo exterior, que ella conecta a través del hilo y que a su vez conecta con las emociones universales con el espectador. Cada persona que contempla su

Fig. 297. *Visceralab*, 2008.
Alison Petty Raguette. Por-
celana, PVC, acero inoxidable,
agua y pigmento.



Fig. 298. *Visceralab*, 2008.
Alison Petty Raguette. Por-
celana, PVC, acero inoxidable,
agua y pigmento.



Figs. 299, 300 y 301. *Vis-
ceralab* (detalle), 2008.
Alison Petty Raguette. Por-
celana, PVC, acero inoxidable,
agua y pigmento.

obra puede visualizar en ella sus propias penas, traumas o dolores, sobre todo los emocionales, y por lo tanto, conectar con el profundo significado de la misma de un modo simbólico, arquetípico. Y aquí aparece de nuevo el poder de la sangre para hacer comprensibles y visibles cosas que de otro modo nos costaría expresar.

Las emociones se viven y se sienten, pero sólo una pequeña parte de ellas puede expresarse con palabras. Resulta muy complicado definir la alegría, o el dolor por la muerte de un ser querido, por ejemplo, aunque es obvio que esas emociones se viven intensamente. Así, al ver las obras de esta artista, cada espectador puede hacer suya la red de complicadas vivencias, relaciones, recuerdos, etc., que van conformando el destino personal de cada individuo, y que se escriben en el tiempo con una fina línea que se va quebrando, embarullando, cortando, cambiando de dirección, pero sin pararse hasta el día de la muerte...como tejida previamente por las Moiras desde nuestro nacimiento.

Aquí aparece el concepto de tiempo. Ananqué y las Moiras hilaban el destino futuro, pero no podemos olvidar que Chronos, la personificación del tiempo, es el compañero de Ananqué. Por eso es lógico que al hablar de las redes de la necesidad o destino, aparezca junto a su compañera. Al hacer visible la red, Shiraru Shioto nos hace pensar en nuestro pasado y nuestro presente, que podemos visualizar a través de la complicada malla de hilo negro. Sin embargo el ser humano no puede ver el futuro, esa porción de la red sigue siendo invisible a nuestros ojos, y parece que la artista lo sabe, ya que todas sus redes parecen estar inacabadas, listas para ser continuadas por cada espectador que las mira.

No se debe olvidar el título de la exposición, que ofrece otra aportación a la comprensión del conjunto. La palabra rizoma, introducida por Deleuze y Guattari en su libro *Capitalismo y esquizofrenia*, hace alusión a la falta de centro, al hecho de que cualquier elemento puede incidir o afectar a cualquier otro, como los propios recuerdos o como el arte. Sólo hay que tirar de un hilo del pensamiento y dejarse llevar por la madeja que va resultando de tirar y tirar. Un recuerdo nos lleva a otro y a otro igual que en el mundo del arte un concepto o una obra de arte nos lleva a otros conceptos, a otros artistas, etc.

Tirando de ese rizoma artístico, el interés de Chiharu Shiota por la conexión existente entre el cuerpo humano con la naturaleza hace que dirijamos nuestra mirada hacia Ana Mendieta, una de las influencias más fuertes de la artista junto a Marina Abramovich, con la que estudió varios años y con la que dejó atrás una etapa pictórica para adentrarse en el espacio con las instalaciones.

Partiendo del contexto antes mencionado, en el que las redes se visualizan en el interior del cuerpo humano, como vasos sanguíneos, se puede analizar la obra *Visceralab* de **Alison Petty Ragquette**, artista estadounidense que crea un laberinto de tubos simulando la red aparentemente desorganizada que nuestras arterias, venas y nervios forman en nuestro interior.

Esta instalación, creada para el Robert V. Fullerton Art Museum, explora los paralelismos entre biología y maquinaria. Está compuesta por objetos de porcelana torneada suspendidos en un laberinto de tubos transparentes que contienen fluidos teñidos e hilos embarullados de diferentes colores. Estos objetos de porcelana son a la vez divertidos y extraños, y junto con los tubos generan una mezcla inusual que alude a una combinación de automóviles, tuberías y piezas médicas que se transforman en delicadas formas orgánicas. Tubos como venas rellenas de burbujeante líquido que enredan estas formas híbridas en una extraña y seductora red, proponiendo un paralelismo entre el cuerpo interno y los sistemas mecánicos. Este curioso y complejo sistema está vivo, con sonidos del líquido que fluye como si palpitará y que hace que todo el conjunto se sacuda con toda su actividad. "Navegando entre el cuerpo y la tecnología, *Visceralab* funciona en la intersección de lo orgánico y lo manufacturado como instruido por la biomecánica, la tecnología de la vida y el mecánico mundo de la naturaleza."⁵²

En sus trabajos de la *Cross Section Serie*⁵³ muestra también piezas de porcelana rodeadas de delicados tubos de silicona, con seda en algunas ocasiones. Esta vez las obras son estáticas y colocadas sobre la pared, simulando formas orgánicas, como si se tratara de cortes anatómicos transversales.

52. Extraído de la web de la artista: <http://alison-ragquette.squarespace.com>. En ella se puede ver un vídeo de la instalación, en el que se aprecian el sonido y el movimiento de la misma.

53. Esta serie fue creada durante una residencia en la fábrica de goma Purosil Mission Rubber Factory, en California. Esta beca le dio a la artista la oportunidad de explorar nuevas investigaciones técnicas dentro de un entorno de fabricación industrial. Purosil dotó a la artista de experiencia técnica, facilidades, y toda la silicona médica que necesitó para crear sus trabajos.

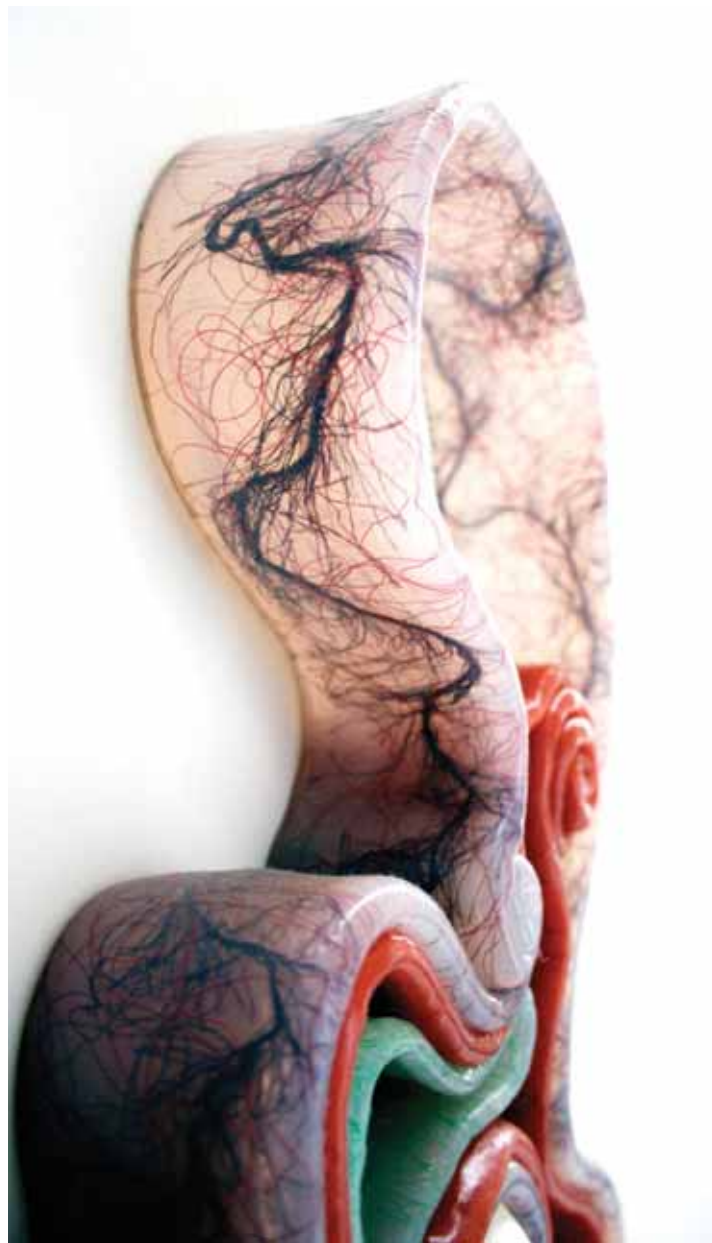
Fig. 302. *Serie Cross Section*, 2008. Alison Petty Raguette. Porcelana, silicona y seda.



Evocan, por sus formas sinuosas y colores, las funciones corporales internas. Nos remiten a la carne y a los huesos, formando misteriosas composiciones interiores. Su abstracción las hace todavía más evocadoras, ya que, al no ser tan explícitas, nos llevan, de una forma un tanto difusa, al origen biológico de las diferentes partes del cuerpo.

En este caso la silicona no está vacía. Aparece rellena de hilos enmarañados, simulando capilares sanguíneos, que nos remiten a la red antes mencionada, a la complejidad que comporta cualquier sistema. Concretamente aquí habla de la complejidad de las funciones viscerales y orgánicas de nuestro cuerpo. Son tan difíciles de com-

Fig. 303. *Serie Cross Section*, 2008. Alison Petty Raguette. Porcelana, silicona y seda.



prender que sólo el personal médico lo logra, pero el resto de mortales podemos entender esa complejidad desde un conocimiento visual, más global, más distanciado de los detalles, pero no por ello menos certero.

En ambas obras aparecen las cintas tejidas por las Moiras, pero en este caso son cintas interiores, que conectan unos órganos con otros o unas funciones vitales con otras. Sirven de reflejo del microcosmos que llevamos dentro y que es espejo del macrocosmos.

Ese microcosmos entretejido, aunque orgánico, evoca también nuestro complejo sistema de relaciones, memorias, recuerdos, etc., que vamos almacenando en nuestro cuerpo y que nos conforma como personas.

Entre esas cintas interiores, reflejo de nuestro complejo mundo interno, y las cintas exteriores, que le dan visibilidad al entramado de vivencias y de conexiones entre una persona y el universo que las rodea, existen también unas cintas intermedias, de relaciones interpersonales. Son también madejas embarulladas, como las relaciones.

En este terreno intermedio podemos situar algunas obras de **Guillermo Mora** (Alcalá de Henares, 1980). Este artista rompe los límites entre pintura, escultura e instalación, ya que sus obras son pinturas tridimensionales que ocupan un espacio. Juega a transformar una cosa en otra, otorgándole a la pintura unas cualidades propias de otros materiales, creando significados que se contradicen, se superponen, haciéndonos pensar. Cree en la capacidad expresiva de los propios materiales. Para Mora el óleo, que seca lentamente, puede denotar los estados del tiempo en nuestras aceleradas vidas occidentales, el acrílico parece comestible e incontenible, la madera pierde su rigidez para convertirse en algo dúctil, etc.

Con él la pintura adquiere una autonomía que la hace funcionar como ente vivo, con cualidades casi

humanas. Al romper sus objetos, fragmentarlos o retorcerlos parece que los propios objetos se convierten en depositarios de memoria. Nos hablan desde dentro, desde su vivencia como objetos que se convierten en sujetos. Pretende dar cabida a la incertidumbre, la duda o el fracaso.

Sus obras se mueven siempre hacia lo ambiguo,...

"Esto, que puede ser negativo para quien busca sólo respuestas, es completamente beneficioso para quien persigue lo contrario. Y no me refiero a quien no quiera respuestas, sino a quien prefiera generar diez preguntas antes que una afirmación clara y rotunda. Si la incertidumbre es una de las consecuencias que está adquiriendo mi pintura al moverme fuera del plano, bienvenida sea."⁵⁴

En estas obras que se presentan, en las que el color es fundamental, podemos observar un amasijo de tablas de madera amontonadas, pero en vez de resultarnos rígidas y estables, cualidades intrínsecas al material, parecen blandas y delicadas, dando la impresión de que son cuerdas de otro material más maleable.

Esta madeja fucsia simula un nido, un barullo, un amasijo de cosas que bien pueden relacionarse con el hilo antes mencionado que se va plegando y quebrando sobre sí mismo al ir viviendo.

La primera obra, *Entre tú y yo*, parece materializar plásticamente la

compleja situación emocional que conlleva toda relación. Esa malla generada por las conexiones y lazos interpersonales también sugiere la idea de transformación, de no finitud, de poca estabilidad. Para el artista su pintura, que siempre es cambiante, "actúa como método de comprensión de las condiciones efímeras del mundo contemporáneo."⁵⁵

Es como si la propia pintura estuviera viva, retorciéndose, llorando, avanzando. De hecho la propia obra es cambiante, ya que, como se observa en las fotografías, adquiere disposiciones diferentes dependiendo de los lugares expositivos. Es como si el propio objeto nos hablara de sus vivencias hasta la fecha presente, igual que las mallas creadas por Shiharu Shiota. No son impermanentes, van a cambiar en el futuro, pero no saben de qué manera. Conocen su destino hasta el momento presente, pero no más allá.

Cada vez que se montan adquieren una nueva personalidad, una nueva forma, convirtiéndose en piezas únicas e irrepetibles, recordando lo perecedero de la vida, del ser humano, y conectando así con la regeneración constante de la naturaleza, en su ciclo eterno de vida y muerte.

El título, *Entre tú y yo*, hacer referencia a una relación personal entre dos personas, y la obra, a pesar de rigidez fracturada del material, parece un hilo embarullado que recuerda a la leyenda anónima japonesa de *El hilo rojo del destino*. Un hilo rojo invisible conecta a aquellas personas que están destinadas a encontrarse y tener un lazo afectivo entre ellas. El hilo existe independientemente del momento de sus vidas en que estas dos personas vayan a encontrarse, ya que viene con ellas desde su nacimiento, atado a sus respectivos **dedos me-**

54. Texto extraído de la entrevista *El tiempo de la pintura*, realizada por Javier Díaz-Guardiola, con motivo de la exposición colectiva XX Circuitos en el Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, en octubre de 2009. (en la página web del artista).

http://www.guillermomora.com/ESP/bibliografia_files/DIAZ%20GUARDIOLA_Javier_El%20tiempo%20de%20la%20pintura%20%5Bentrevista%5D.pdf

55. Ibidem.

Figs. 304 y 305. *Entre tú y yo*. 2012. Guillermo Mora. Dimensiones variables (pieza móvil). Técnica mixta sobre bastidores fragmentados y ensamblados mediante bisagras metálicas. NOESTUDIO, Madrid.



Fig. 306. *Entre tú y yo*. 2012. Guillermo Mora. Dimensiones variables (pieza móvil). Técnica mixta sobre bastidores fragmentados y ensamblados mediante bisagras metálicas. ARCO, Galería Formato Cómodo, Madrid.

Fig. 307. *No consigo*, 2011. Guillermo Mora. Dimensiones variables (pieza móvil). Técnica mixta sobre bastidores fragmentados y ensamblados mediante bisagras metálicas.



ñiques. El hilo puede estar más o menos tenso, se puede estirar o contraer, pero nunca romper.

Aunque en este caso el "hilo" no es rojo, su color es muy similar, y la malla de conexiones generadas por el destino en esta obra sólo tiene dos cabos, por lo que limita la complicación emocional a sólo dos personas, tú y yo, como el hilo rojo japonés. Éste tampoco se puede romper. Se puede desordenar, plegar, retorcer, pero no romper. La elección del material, sólido por naturaleza, pero transformado en dúctil gracias a las bisagras que le permiten doblarse dota a la obra de solidez y blandura al mismo tiempo.

Sigue hablando de las redes invisibles del destino pero centrándose solamente en la relación entre dos personas, focalizando nuestra atención tan sólo en uno de los hilos que conforman esa inmensa malla.

La segunda obra, *No consigo*, hace referencia, desde el mismo planteamiento plástico que la anterior, al camino que supone el proceso de ensayo-error que nos lleva normalmente a conseguir un objetivo. Otra vez el autor se preocupa por los fallos, por los errores, las fracturas. Así la obra se convierte nuevamente en depositaria de memoria, dejando ver sus vivencias, que la hacen frágil como si de un ser humano se tratara, y que cambiará de aspecto cada vez que la vuelvan a montar, haciendo visible una relación diferente cada vez. Con su comienzo y su fin, dentro del eterno ciclo de relaciones que supone una vida concreta o la vida en general.

Los tres artistas presentados en este capítulo tienen en común, desde planteamientos formales muy distintos, un discurso similar, que versa sobre temas como las relaciones

interpersonales, ya que todos ellos hablan del amor y de las emociones como soporte de estas relaciones, pero desde la materialización de redes o hilos invisibles que generan las conexiones interpersonales e incluso las conexiones con el universo y la Madre Tierra.

Si bien estos artistas han optado por hablar de esas conexiones invisibles que relacionan todo con todo, los y las artistas seleccionados en el siguiente capítulo prefieren hablar de otro tipo de redes, visibles en este caso, pero igual de misteriosas, y que relacionan de la misma manera lo microscópico con lo macroscópico, a través de esos canales con estructura fractal que se repiten en todas las escalas del universo.

3.2.5. SANGRE ARBORESCENTE

Al observar unos vasos sanguíneos es fácil darse cuenta de que su estructura es similar a otras muchas que aparecen en la naturaleza. Estas similitudes fueron estudiadas por el matemático Benoit Mandelbrot (1924-2010), que se preocupó por los patrones por los que se rigen los procesos geológicos, las grietas o fracturas de la naturaleza, así como por los patrones de crecimiento de numerosas estructuras biológicas. Fue el primero que le dio el nombre de *fractal* a este tipo de geometría, y la definió como un objeto semi-geométrico cuya estructura básica, fragmentada o irregular, se repite a diferentes escalas.⁵⁶

Las características de las formas fractales vienen dadas por su propio proceso de creación, y están presentes

en la naturaleza tanto a gran escala como a escalas muy pequeñas. Las montañas tienen geometría fractal, ocasionada por la erosión de la lluvia o el viento, la fractura de las rocas o los movimientos sísmicos. Pero también la tienen la desembocadura de algunos ríos, originada por la ramificación de diferentes caudales, o las ramas de los árboles, los rayos, los helechos, los corales, el brócoli o la coliflor, los vasos sanguíneos y los capilares, las neuronas, los conductos pulmonares, los copos de nieve, etc.

La causa de que fenómenos tan distintos tengan las mismas propiedades fractales se debe a que comparten el mismo proceso de formación, denominado agregación con difusión limitada o crecimiento fractal, que supone una autosimilitud, es decir, las partes más pequeñas son iguales que las más grandes a diferente escala.

Las ramificaciones son uno de los diseños biológicos más abundantes debido a su sencillez y su eficiencia a la hora de cubrir una superficie o volumen. El código genético da la misma orden a una rama principal que a una secundaria: crece y bifurcate creando una réplica de ti misma en cada ramificación.

En el caso de las plantas, este diseño les permite maximizar la superficie y de esta forma captar la mayor luz, CO₂ y oxígeno posible. En el caso del sistema nervioso o las venas y arterias de nuestro cuerpo, permite cubrir y alimentar el máximo número de células y asegura que la presión sanguínea por cm² en cada una de las ramificaciones sea la misma al

Fig. 308. Lago Nasser, Egipto.

Fig. 309. Parque Nacional de Doñana, España.

Fig. 310. Gran Cañón del Colorado, EE.UU.



existir auto-similitud y por su proceso de formación fractal, al igual que la forma fractal de nuestros bronquios y alveolos pulmonares nos permite maximizar el intercambio de CO₂ y oxígeno en cada inspiración.

En el momento de la formación de las venas y arterias, que comienza a producirse en el embrión humano durante la tercera semana de formación, los vasos sanguíneos mayores se escinden en vasos más finos y éstos a su vez se ramifican en vasos aún más finos. Este fenómeno fisi-

56. El término fractal fue propuesto por Mandelbrot en 1975, en su libro *Los Objetos fractales*.

Fig. 311. *Campo de relámpagos*. 1977. Walter de María. Quemado, Nuevo México.

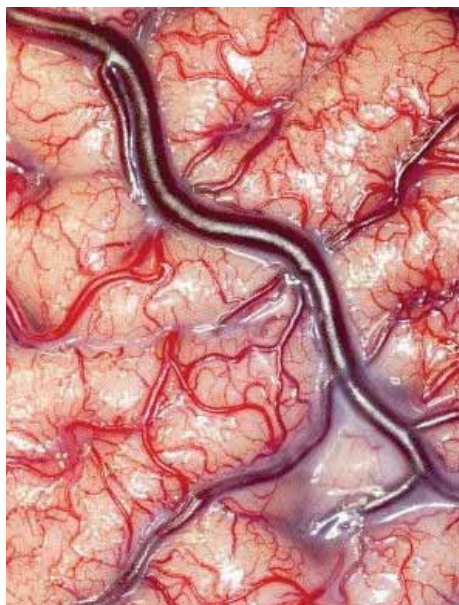
Fig. 312. Ramas de un árbol. (*Salix Tortuosa*)



Fig. 313. Nervios de una hoja.

Fig. 314. Dendritas de piro-lusita (MnO_2)

Fig. 315. Capilares en el cuerpo humano.



ológico, denominado angiogénesis, característico durante el desarrollo embrionario, también se produce durante el crecimiento del organismo, la cicatrización o la formación tumoral.

Este misterioso fenómeno de formación fractal presente en la naturaleza se complementa con el origen líquido que Shwenck (2009) otorga a todo elemento orgánico. Este autor considera al agua como un elemento interrelacionador increíblemente activo sobre el que se fundamentan todos los procesos creadores de la vida, animal, vegetal y mineral.

Defiende que no se puede hablar de sistemas circulatorios autónomos en cada planta.

"Su corriente de savia no es sino una parte de un sistema circulatorio del que ella misma forma parte y que continúa por un lado en la atmósfera y por otro en la tierra. Las plantas son auténticos sistemas capilares a través de los cuales el agua -verdadera sangre de la tierra- circula y efectúa intercambios con la atmósfera. Podemos decir que tierra, atmósfera y mundo vegetal forman reunidos un vasto organismo en el que el agua circula como si se tratase de sangre vivificante.

Este ciclo [...] inmensamente ampliado, es el mismo sistema circulatorio que los animales y el hombre portan dentro de sí. Lo que para los vegetales sobre la tierra constituye un inmenso sistema circulatorio, lo llevan los animales y el hombre encerrado en un

pequeño espacio y lo mueven las mismas leyes y ritmos que hacen circular el agua fuera, en el seno de la naturaleza.” (Schwenk, 2009:14)

Para él tanto el agua como el aire son generadores de formas similares, ya que ambos elementos son regidos por las mismas fuerzas invisibles a través de las cuales se manifiesta la vida. Por eso mismo la materia, que antes de ser sólida siempre es líquida, se comporta de la misma forma en la creación de unos microscópicos capilares humanos que en la creación de los meandros de un gran río. El papel del agua como mediadora en la formación de los organismos es esencial, y se rige por los mismos principios en escalas muy diferentes, por lo que este autor le otorga un papel clave para entender el misterio de la vida en todas sus dimensiones.

Compara los movimientos del agua con los del aire y defiende que ambos son generadores de formas similares y se rigen por el ritmo de la vida, que se manifiesta en ellos con formas sinuosas, remolinos, espirales, etc. Para él ese movimiento-vida es fundamental, ya que lo sólido nace de lo líquido y lo inmóvil de lo móvil. Todo elemento, en su origen, es líquido, y gracias al misterioso impulso vital, evidente a través de pulsiones, se expande o se contrae formando cavidades, órganos, conductos, remolinos, etc. que se van quedando solidificados en un mágico proceso de densificación, pasando de un estado móvil a otro inmóvil, y de un estado líquido a otro sólido.

Esta idea de una Naturaleza regida por fuerzas todavía poco conocidas para la Ciencia, y hasta recientemente consideradas como azarosas o caóticas, enlaza con las investigaciones de Antonio Escohotado, que

en su libro *Orden y caos*, se cuestiona si el caos es contrario al orden, preguntándose a su vez si el orden lineal que se suele tomar como modelo es el más adecuado, defendiendo que en las últimas décadas han aparecido otras maneras de ver y entender el mundo, sustentadas por una organización que, aunque en un principio pudiera parecer caótica, se sustenta en una espontaneidad que resulta ser inevitable e incluso económica. Por ello se empieza a intentar medir otro tipo de estructuras, más abiertas que las tradicionales, que demuestran que el azar presenta objetividad y que el caos es, en realidad, un sistema de equilibrios.

“A partir de tales o cuales reglas, es la propia naturaleza quien parece inmersa en un constante juego de azar, que desarrollará hojas de helecho, pezuñas de algún cuadrúpedo, cierto tipo de cacto o los meandros de un delta”. (Escohotado, 1999: 92)

El caos es, por tanto, el orden natural de las cosas de forma autogestionada, su lado más eficiente y económico. Por ello últimamente se está intentando estudiar desde el punto de vista físico o matemático, pero ese aparente caos, analizado a través de un pensamiento visual, genera otro tipo de reflexiones.

“Comparadas con las monótonas y esquemáticas curvas clásicas, los fractales dibujan a la vez lo quebrado y lo sinuoso, el sólido cristalino y la viscosidad del fluido, las melladas grietas de una línea de costa, el engarce de gemas en un collar, el ritmo del latido cardíaco o respiratorio, la turbulencia desplegándose como un gusano múltiple, los poros y nervaduras de una hoja”. (Escohotado, 1999: 91)

Esta disposición formal, esta conexión estructural existente en tantos elementos de la tierra le ha llamado la atención a ciertos artistas, que la emplean en sus obras partiendo de los vasos sanguíneos y su estructura fractal. La cualidad estética de los capilares es evidente, pero los y las artistas aquí seleccionados no se quedan en ese primer nivel formal, les atrae precisamente esa similitud organizativa de la materia que se repite en escalas tan diferentes en la tierra y por lo tanto están hablando de la misteriosa relación que existe entre todos los elementos de la naturaleza, macro y microcosmos unidos por estructuras líquidas arborescentes.

Enlazando con las redes del capítulo anterior, aquellas intangibles creadas por las diosas del destino, llegamos a otro tipo de redes materializadas, que suministran agua, savia o sangre a elementos orgánicos o inorgánicos con una estructura similar, creada por las mismas fuerzas impulsoras.

Esa conexión entre lo animal y lo vegetal, o entre lo humano y lo mineral, materializada a través de la representación sanguínea está presente en la obra de artistas como Pamen Pereira, Javier Pérez o Adoka Niitsu.

Pamen Pereira (El Ferrol, 1963) es una artista cuya obra siempre ha estado influenciada por la observación de la naturaleza, sobre todo del reino vegetal, que considera la manera más primaria de existir, y cuya contemplación la acerca a descubrir la parte más primaria de la esencia humana, a la que se ha ido acercando a lo largo de los años, volcando su mirada cada vez más hacia el interior.

Tras una estancia en Japón debida a una beca, la artista quedó muy ligada a la meditación y al zen, hechos que

Fig. 316. *El mundo entero es medicina*. 2010. Pamen Pereira. 90 x 145 cm. Dibujo de pan de oro y óleo.



transformaron su forma de ser y de crear, y que será necesario considerar para un acercamiento más acertado a su obra. El zen es una actitud fundamentalmente anti-intelectual, de aceptación elemental de la vida en su inmediatez, que hay que aprehender en su libre fluir y en su discontinuidad. Esta doctrina enseña que el universo, el todo, es mudable, indefinible, fugaz y paradójico. Y la plena aceptación de esto es la verdadera sabiduría. Hay que aceptar todas las cosas y ver en cada una de ellas la inmensidad del todo. Para esta artista, la meditación rompe su bloqueo de separar el interior y el exterior, haciendo que aprecie el mundo, la vida, como una totalidad.

Desde el año 2010 está inmersa en un bloque de trabajo denominado *El mundo entero es medicina*. El maestro zen Daniel Terragno le hizo ver que estaba trabajando en un *koan* así denominado. Los koan son preguntas, paradojas ilógicas que un maestro zen formula a sus estudiantes para estimular su proceso de reflexión. Dichas preguntas carecen de respuestas lógicas, por lo que se sugiere al alumno o alumna que viva con esa paradoja-pregunta durante unos días, para que ésta le genere una masa de duda, de interrogación.

Fig. 317. *Paisaje dorado*. 2010. Pamen Pereira. 18 x 27 cm. Pan de oro y óleo sobre papel.



La mente discursiva occidental es llevada a un callejón sin salida, y sólo el pensamiento no racional, intuitivo o emocional puede lograr dar una respuesta. El arte es para Pamen Pereira la respuesta. El proceso creativo sobre todo, ya que entiende que "...el proceso de creación es para mí como una pequeña iluminación o un estado alterado de conciencia en el que el mundo interior y el mundo exterior se comunican desde y durante la experiencia vital".⁵⁷

Lleva varios años reflexionando sobre esta cuestión, entendiéndola como una frase sanadora. Para ella medicina y enfermedad se entrelazan. Todas las obras de este proyecto, por tanto, son reflexiones o respuestas a este koan. Son como retazos, como instantes de su pensamiento.

Como ella misma explica, esta serie está formada por piezas con

"...fondos dorados y montañas dibujadas con venas rojas, estableciendo una relación absolu-

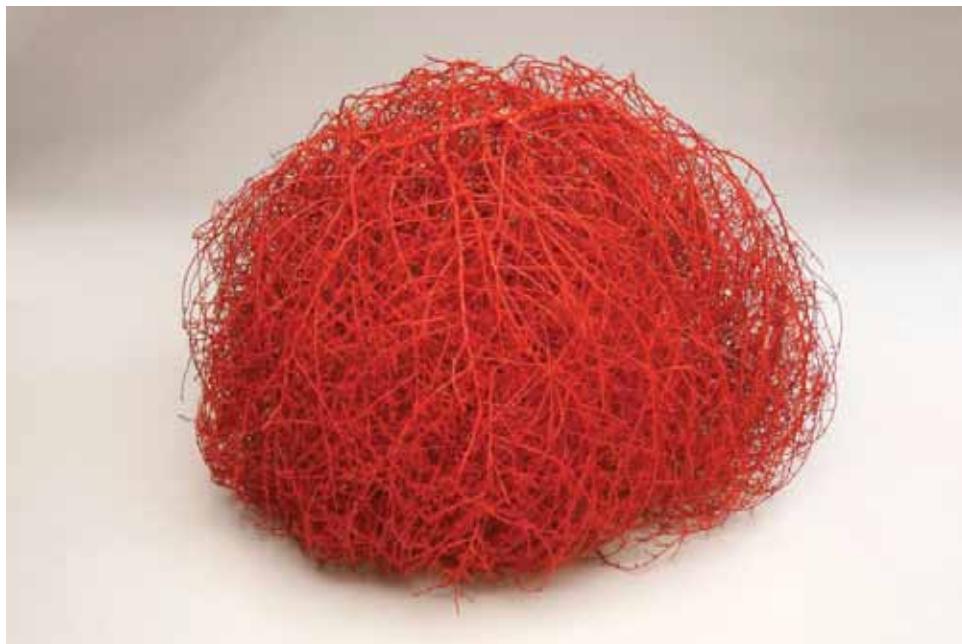
tamente dependiente del todo con las partes y las partes con el todo. Las venas forman el mismo recorrido que los ríos en la tierra, que las raíces o las ramas de un árbol o que éstas y la ramificación del sistema nervioso. Sabemos que es la comprensión de esta interrelación lo único que puede curar tanto a la humanidad como al individuo en la relación con su existencia en la Naturaleza. Todo funciona como una gran red de conexiones".⁵⁸

El oro está muy presente en los objetos de esta serie, dotándolos de un carácter sacro debido a su fuerte simbología, no sólo en la tradición cristiana, sino también en la alquimia y en el arte japonés. En Japón el oro simboliza el vacío, ya que cuando refleja la luz desaparece. Esos capilares venosos, que hacen la forma de una montaña, de un paisaje sobre ese fondo vacío, consiguen entremezclarse. Forma y fondo se hacen uno.

57. Palabras extraídas de una entrevista con la artista en El Cultural. 2003. <http://www.elcultural.es/revista/arte/Pamen-Pereira/6670>

58. Palabras extraídas de una entrevista radiofónica (radio3) con la artista. <https://www.youtube.com/watch?v=4nWkCHGLL7s>

Fig. 318. *Naturaleza revelada*. Pamen Pereira. Ramas pintadas con mirilla.



Pereira intenta comprender esa conexión, esa unión de todo con todo en una tupida red porque entiende que esa comprensión puede curarnos. Cree que hay que aprender a mirar conscientemente para apreciar que todo lo que está arriba está abajo, para comprender que la dualidad no es más que una percepción errónea de la existencia. Ansía una fusión con la naturaleza, con la Madre Tierra. Ella misma reconoce su relación con Ana Mendieta en esta concepción del arte como experiencia vital capaz de vehicular esa conexión con la naturaleza, pero dice que su obra no tiene la parte trágica de Mendieta porque ella no siente ese drama.⁵⁹

Sus sugerentes imágenes nos conectan con la vida y con la muerte, con el paisaje y con el ser humano,

con la relación del microcosmos y el macrocosmos. El sujeto está representado a partir de su entorno: huesos, venas, raíces,...generando obras de gran belleza, mágicas y misteriosas a la vez y con gran poder de seducción y evocación.

Esos materiales nos llevan a reflexionar sobre nuestra propia vida y su fragilidad, nuestro papel en el mundo, la importancia de nuestra conexión con la naturaleza, siempre trabajando a partir de elementos duales que aparecen confrontados para lograr juntos una unidad, para disolver esa dualidad.

Siempre ha trabajado con la naturaleza, pero en esta ocasión de forma más intensa. Es como ella misma dice, ver la naturaleza desde dentro,

Fig. 319. *Naturaleza revelada* (detalle). Pamen Pereira. Ramas pintadas con mirilla.



el mundo desde dentro. Convierte los objetos que presenta en objetos sacros. La artista dice que de alguna manera se siente con la energía de un chamán, capaz de convertir objetos cotidianos o cercanos en objetos sagrados, a través de un proceso alquímico de transformación de la materia orgánica.

"El científico trabaja con la materia de la cual se compone la tierra, el artista además trabaja con las emociones. Es importante saber que en ambos casos se trabaja con fuerzas y leyes de origen trascendente basadas en realidades previas de la naturaleza. La percepción personal de la tierra es una fuente de conocimiento, no sólo en un sentido físico, sino también en un sentido interno, espiritual, que escapa a toda explicación intelectual."⁶⁰

A través de sus obras intenta reconciliar la aparente contradicción vida-muerte, ya que al observar el mundo, la naturaleza, "aparece ante mí un duro y desmesurado escenario donde se nos impone la tierra como madre y cómo féretro, como casa-palacio, templo y tumba, como símbolo de esa voluntad de existir a la que es difícil escapar."⁶¹

En sus obras poesía y naturaleza se funden, sus metáforas nos hablan de cuestiones filosóficas, psicológicas y biológicas, integrando sus miedos,

59. Palabras extraídas de una entrevista con la artista en Espacio de Arte. 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=zOWLEFx1GIM>

60. Palabras extraídas de una entrevista con la artista en El Cultural. 2003. <http://www.elcultural.es/revista/arte/Pamen-Pereira/6670>

61. *Ibidem*.

sus dudas y sus sombras. Nos hacen ver que todo es un misterio, un secreto, y nos hacen tomar conciencia de la enorme fragilidad y fugacidad de todo.

Para ella el arte tiene un fuerte carácter social en cuanto a que no puede separarse de la experiencia. Entiende que la práctica artística debe crear y manipular energía, ya que si no es así carece de interés. Por eso sus obras son como revelaciones de totalidad instantáneas que la persona que las observa puede apreciar, dándose cuenta de que el mundo es lo mismo que el yo, el uno mismo. Las imágenes que genera provienen de una larga reflexión de la artista, son como materializaciones de su pensamiento.

Theodor Schwenk compara esa actividad de pensar con la capacidad de fluir, afirmando que las leyes del pensamiento son las mismas que las del agua, que renuncia a adquirir una forma propia para adaptarse a todo y ligar unas cosas con otras.

“Al igual que el agua, el pensamiento puede crear formas como representaciones, intercomunicarlas y ponerlas en relación mutua. [...] Ambos pueden volverse hacia la tierra así como dar cabida en ellos a las ideas del universo renovando los lazos entre estos dos mundos. Aquello que vive en el pensamiento es la vida etérica del agua y aquello que vive en el seno del agua es la sabiduría del universo”. (Schwenck, 2009:97)

Al observar las piezas que componen *El mundo entero es medicina* se puede apreciar esa capacidad de fluir-pensar que consigue ligar elementos muy dispares entre sí, haciendo que cada uno de ellos se convierta casi en un koan individual, que nos invita a reflexionar sobre cuestiones que

siempre tienen que ver con la naturaleza, con la dualidad de los contrarios, con la unidad generada a partir de esos contrarios y, por lo tanto, con lo cíclico de la existencia y la conexión con la Madre Tierra.

En concreto, las obras aquí presentadas, formadas por capilares rojos, ya sean bidimensionales o tridimensionales, nos hacen cambiar de escala al observarlas y nos hablan simultáneamente de sangre, de ramas, de ríos, de montañas...de la conexión entre todos ellos y de su conversión en objeto sacro como vía de celebración de ese origen común y misterioso sobre el que es necesario reflexionar y que nos acerca al origen mismo de la vida.

Es como si la propia naturaleza nos diera pistas sobre sus secretos al contemplarla con detenimiento. El título de la escultura aquí presentada, *Naturaleza revelada*, ya dice eso, y la mirilla incorporada en su parte central invita al público a observar esa estructura con más detenimiento.

Al observar la sangre convertida en montañas, pero que vuelve de nuevo a su pequeña escala durante el proceso perceptivo, que hace ir de lo microscópico a lo macroscópico y viceversa, aparecen relaciones con artistas como Bosco Sodi o Jordan Eagles, que también establecen ese juego sanguíneo-paisajístico de pequeña y gran escala que se experimenta durante la contemplación de sus obras.

A la artista japonesa **Adoka Niitsu** (1975, Yamanashi) afincada en París, le interesan los sentimientos y la comunicación de los mismos, sobre todo la comunicación en la vida diaria, dominada por los media tecnológicos. Trabaja diferentes materiales y soportes, como el dibujo,

la fotografía, la litografía, la performance, el video o las instalaciones interactivas.

Esta obra formó parte de la exposición *Rosa! The exposed color*, que se llevó a cabo en Tokio en el año 2005. Dicha exposición giraba en torno a la naturaleza del color rosa, reflexión llevada a cabo por dos grupos de trabajo formados por profesorado y alumnado del departamento de pintura de la Art University de Tokio, y del departamento de tres dimensiones de la Universidad Bauhaus en Weimar. Las obras resultantes, muy variadas en cuanto a formato y soporte, tenían como eje común la utilización de dicho color. Se editó conjuntamente un libro *Pink: the exposed color in contemporary art and culture*, en el que se incluían, además de las obras, textos de varios autores.

Los colores juegan un papel importante en nuestra vida diaria, y la manera en que cierto color es usado o entendido depende de la cultura en la que esté inmerso. La editora, Barbara Nemitz (2006), hace una interesante reflexión sobre el color rosa, en la que señala que este color es complejo y controvertido, un poco tabú y que produce extrañas sensaciones, siempre asociadas con sensibilidad, dulzura, juventud, placer, vulnerabilidad, feminidad, etc. Este color nunca tuvo mucha importancia en la Historia del Arte hasta épocas muy recientes, pero con él los y las artistas toman posición, ya que está asociado a las emociones más que ningún otro color. Para ella se asocia a lo femenino o a la homosexualidad. Es el color de la diferencia. Es un color pacífico, pero cargado de poder.

También señala esta autora que el rosa casi nunca aparece en la naturaleza. Por eso precisamente su presencia se considera un tanto excep-

Figs. 320, 321 y 322. *Sentimental Vein*. 2005. Adoka Niitsu. 180 x 90 x 90 cm. Instalación interactiva. Filtro térmico con cambio cromático (cambia de color con el calor).



cional, especial. Aparte de aparecer en algunos animales (flamenco, conchas, cerdos), está presente en los cielos, pero sólo al amanecer o atardecer, por lo que es efímero. Aparece en las flores, que también son fugaces y perecederas, por lo que se asocia con la transformación, con el florecimiento de la primavera, con lo efímero. Además tiene un mensaje erótico, alude a la vista y al olfato.

Sin embargo, está presente en el interior del cuerpo humano, en las vísceras. Aunque su contemplación no sea muy habitual, nuestro inconsciente sabe que por dentro somos rosas, por lo que su asociación con la fragilidad o la vulnerabilidad es bastante directa. Las partes más frágiles de las plantas, las flores, o de los seres humanos, nuestros órganos internos u orificios, son rosas. Su contemplación es efímera, en el primer caso debido al ciclo de las estaciones y en el segundo caso, sólo conseguida gracias a los avances médicos y exclusivamente experimentada por el personal sanitario.

Si bien la caza y, por lo tanto, la observación de las vísceras de los animales cazados ha estado presente a lo largo de toda la historia de la humanidad, su asociación con nuestro



interior corporal, y por lo tanto la aparición del color rosa en el imaginario del interior humano es un significado nuevo, reciente en el tiempo. Por eso quizá antes el color rosa no era tan importante ni estaba tan asociado a las emociones o a la identidad. Las imágenes médicas tardaron mucho tiempo en tener color, como se puede observar en la primera parte de esta investigación. Sus orígenes, relacionados con el grabado, eran en blanco y negro, y sólo relativamente cerca en el tiempo aparece el color rosa como principal representante de nuestro interior.

Esto puede explicar el auge experimentado por la utilización de este color en el arte contemporáneo. Thomas Von Taschitzki afirma, en el mismo libro, que ningún otro color tiene un espectro tan amplio como el rosa, porque contiene, genera y tolera más contradicciones que prácticamente ningún otro color. Abarca desde lo más corporal a lo



más artificial, de lo más obsceno a lo más infantil, de lo más carnal a lo más romántico, de lo más visceral a lo más delicado y dulce...todo ello dependiendo del contexto en el que se utilice.

En este caso, Adoka Niitsu lo incorpora en el fieltro de su instalación, y está hecho para ser tocado, como si de una piel artificial se tratara. El color rosa añade suavidad a esa piel, que además reacciona con el calor de la mano humana y cambia de color. Si la superficie fuera roja, por ejemplo, la obra tendría un mayor componente dramático, más asociable a la sangre y a la herida, más grotesco. Sin embargo, el color rosa hace que tenga cierta similitud con el color rosado de la piel, que surge al observar el interior humano, visceral y sanguinolento, a través de ese velo traslúcido que es la piel.

En el fieltro aparecen bordados unos vasos sanguíneos, con su estructura arborescente, en un color rosa más saturado, que los aleja de su referente real rojo para confundirlos con un sistema nervioso o con unas ramificaciones vegetales, convirtiéndolo en algo que tiene que ver más con lo emocional que con lo puramente biológico.

Tras leer el pequeño texto escrito por la artista en el subtítulo de la obra:

Fig. 323. *Capilares I*. 2001.
Javier Pérez. 76 x 108,4 cm.
Acuarela sobre papel.

"Esperándote durante mucho tiempo. Mis sentimientos y pasiones se extenderán por mi cuerpo siguiendo el curso de las venas como una flor", se puede afirmar que la artista está haciendo un paralelismo entre una persona y el sofá que se acaricia o se toca. Al ser tocado sufre una reacción y cambia de color, por lo que está hablando de la comunicación, de la relación que se establece entre dos personas, o bien entre una persona y un objeto.

Nuestro amor, nuestro comportamiento, puede afectar a otros seres y objetos, ya que todo está relacionado, el microcosmos y el macrocosmos se comunican a través de las venas.

Los sentimientos que se experimentan corporalmente, como una caricia, se extienden por el cuerpo a través de esas estructuras nerviosa o sanguíneas. Gracias a ellas atraviesan el límite que es la piel para extenderse por el cuerpo, y la reacción puede ser bidireccional, ya que puedes tocar o bien ser tocado.

Algo inmaterial como el amor se convierte en material, impulsado por los sentimientos intangibles, se puede corporeizar de forma efímera, como si de una flor se tratara. Con ese carácter efímero se aprecia el cambio de color en el tejido, y las estructuras nerviosas o venosas que la mano acaricia son precisamente el vehículo que simula hacerle llegar nuestro gesto al objeto acariciado, haciéndonos reflexionar sobre la conexión interpersonal, sobre las redes de comunicación que se establecen en la sociedad, que siguen también una estructura ramificada, aunque invisible. Gracias a las redes de comunicación, aquí representadas por capilares bordados, las diferentes emociones van penetrando en nuestro interior.

La obra de **Javier Pérez** (Bilbao, 1968) se centra en los estados de fluctuación y transformación continua del mundo orgánico, y siempre está cargada de un fuerte simbolismo. Construye un universo de imágenes frágiles y vulnerables, a través de las que indaga y reflexiona sobre la condición humana, la inestabilidad y la fugacidad de la existencia. Trabaja con contrastes, con dualidades como interior-exterior, vida-muerte o natural-artificial. Sus cuestionamientos sobre la identidad del ser le llevan a explorar la condición biológica humana, haciendo aparecer muchas veces la animalidad que habita en cada cuerpo.

Sus obras presentan grandes contrastes formales, ya que son muy estéticas, seductoras, sutiles y poéticas, pero a la vez chocan con el lado más oscuro e insondable de nuestro interior. Se cuestiona sobre los límites humanos, los deseos, las frustraciones o las ambiciones.

"Me gusta tratar los puntos de encuentro entre lo espiritual y lo carnal,

entre lo puro y lo impuro, entre lo bello y lo horrible, entre la atracción y la repulsión. En mis obras son frecuentes estos movimientos de vaivén que proponen al espectador diferentes estadios en la comprensión de las obras. Con mis obras trato de conciliar todos estos aspectos. Enfrentar al hombre a su propia condición y que todo aquello que le espanta le resulte irresistiblemente atractivo. Que se sienta atraído por sus propias vísceras". (Javier Pérez, citado en catálogo de la Colección Museo Guggenheim Bilbao, 2009:26)

Trabaja en la zona limítrofe que supone el cuerpo humano a la hora de hablar de interior y exterior.

"Y desde la certeza de que somos, antes que nada, seres biológicos trata de rescatar los sistemas de funcionamiento de nuestro interior para verterlos al exterior. Ir a la materia de la que estamos formados es una nueva forma de conocimiento, desdramatizada, para acercarnos a nuestra conciencia." (Blanch, 2002)

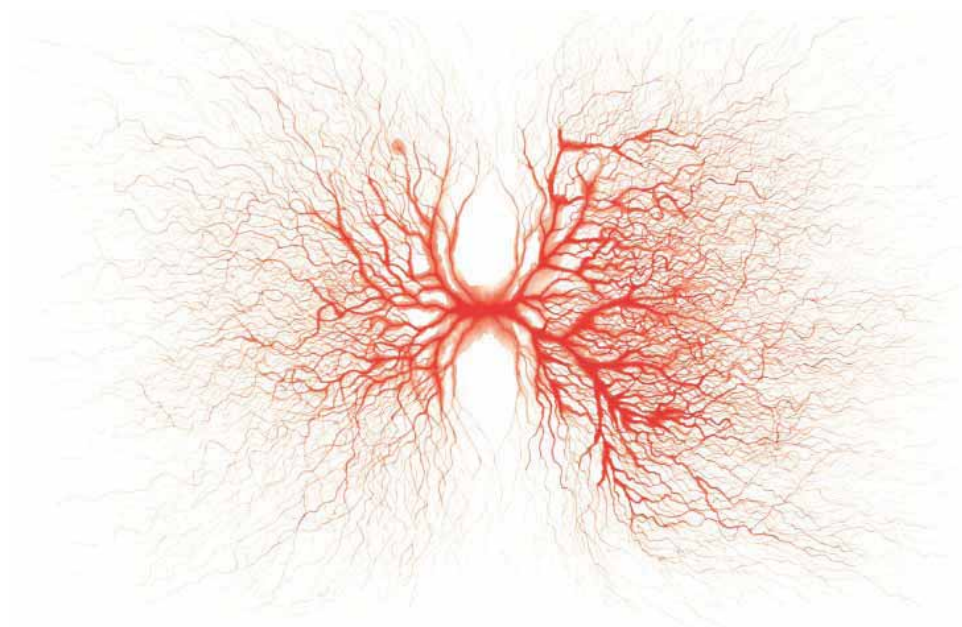
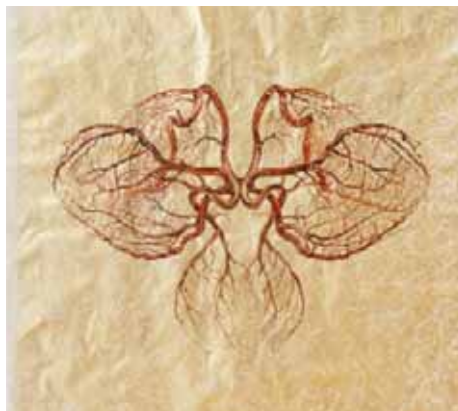


Fig. 324. S/T (Paisaje).
2006. Javier Pérez. 61 x 47
cm. Acuarela sobre papel.



Aunque su trabajo oscila entre la escultura, la instalación, el vídeo o la performance, siempre lo ha acompañado del dibujo. Una muestra de ello son los ejemplos que aquí se presentan, dispersos en años pero con el dibujo como vehículo común a todos ellos, así como el tema tratado, que no es otro que la poética de la estructura arborescente de los vasos sanguíneos. En muchos de estos dibujos relativos al cuerpo y a sus fluidos interiores el artista muestra la esencia de nuestro existir. "El cuerpo y sus lirismos se reduce a un conjunto de tibios conductos que aislados en la pureza alba del papel semejan un manojo. Musicales meandros de líneas que parecen referirse a la liviana condición humana. Ausente el frágil cuerpo, el que se desvanecerá en todo caso algún día, Pérez insiste en su poética de la desaparición, reitera cómo nuestro cuerpo, lugar en el que coincide grandeza y miseria, deseo y conflicto, lo sublima y lo abyecto, lo puro y lo impuro, fluye y lo que queda es la muestra de la ausencia, con lo que ello conlleva

Fig. 325. *Reticulae Natura*
VII. 2014. Javier Pérez. Pan
de oro y técnica mixta so-
bre pergamino.



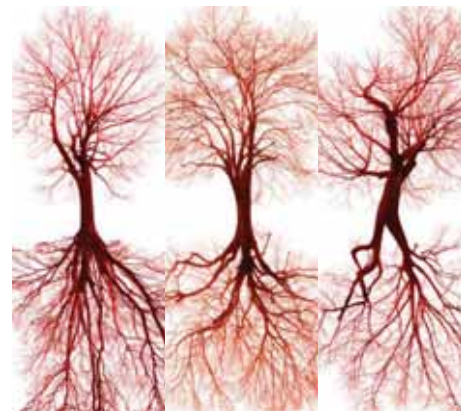
de una especial poética de lo que se marcha." (de la Torre, 2009)

La utilización del color rojo ha sido una de las constantes en su trabajo, no sólo en sus dibujos. Le interesa mucho su poder simbólico, su capacidad poética. Para él el rojo es

"...una referencia a la sangre, a la vida. El rojo es el color de nuestro interior. Cuando aflora nos asusta y nos recuerda nuestra fluida composición interna, nuestra organicidad. Cuando nos herimos; en la ovulación de la mujer; cuando nos ruborizamos o excitamos, el rojo reaparece para recordarnos que existe un interior de intensos y constantes procesos de recambio y renovación fluida. Además, resulta curioso que el rojo, en muy diversas técnicas, sea un color que plantea serias dificultades. Es como si se tratase de un color maldito, como si acarrearase una cierta carga de impureza. En el vidrio soplado el rojo es un color imprevisible y extremadamente tóxico, lo que hace que sea muy poco utilizado..." (Javier Pérez, citado en *Mutaciones*, 2004:31)

El interés por la magia de esas estructuras líquidas fractales que nos componen no se materializa solamente en sus dibujos, ya que está

Fig. 326. *Paisaje interior*
I-III. 2006. Javier Pérez.
267 x 100 cm. Impresiones
cromogénicas en color.



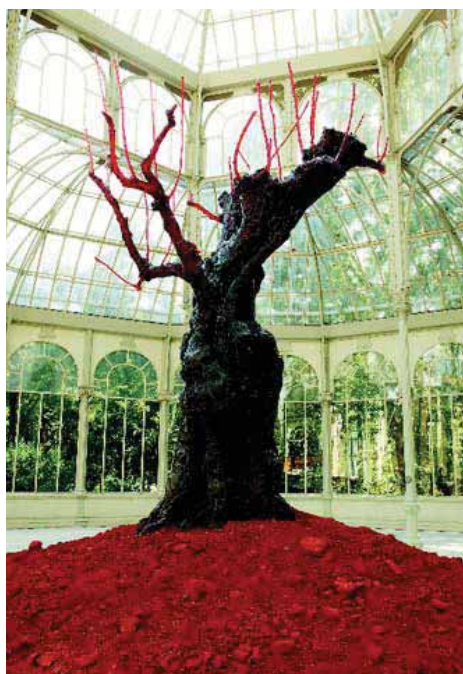
presente también en otras obras, como su serie de impresiones cromogénicas *Paisaje Interior*, o bien la instalación que realizó en el Palacio de Cristal (Madrid), titulada *Mutaciones*.

Con motivo de esta exposición el MNCARS editó, adjunto al catálogo, un libro titulado *Metamorfosis*, con 52 dibujos preparatorios, en los que la sangre y el corazón son protagonistas absolutos y que sirvieron al artista como reflexiones previas a la instalación del Palacio de Cristal.

"Hace tiempo que me venía interesando por las formas que reflejan la complejidad que existe en la naturaleza, y por las conexiones aparentemente casuales que se dan entre las formas naturales, ya sean animales, vegetales o minerales. La serie de dibujos titulada *Animal/Vegetal* que comenzó en el 2001 y en la que sigo trabajando muestra esa inquietud por reflejar un mundo natural lleno de extrañas interferencias.

Podría considerar el trabajo que he realizado para esta exposición en torno a este olivo milenario como un desarrollo de todo ese trabajo anterior. En la complejidad de sus formas se establecen conexiones entre lo vegetal, lo animal

Fig. 327. *Mutaciones*. 2004.
Javier Pérez. Palacio de
Cristal. Madrid.



y lo mineral de forma inquietante.”
(Javier Pérez, citado en *Mutaciones*, 2004:29)

Dicha instalación está compuesta por una serie de piezas diseminadas por todo el espacio pero conectadas por hilos rojos, como si de un organismo vivo se tratara. El centro de dicho organismo es un enorme tronco de olivo muerto rojo, que se nos muestra sin piel, en sangre viva, haciendo las veces de un corazón. De él salen unas ramas-arterias, también rojas, que nos hacen dudar si el árbol está vivo o muerto. O quizá las dos cosas a la vez.

El árbol está situado encima de un montículo de tierra roja, que parece ser la que le da el color y le alimenta. A su vez el olivo-corazón es el elemento motor de todo el conjunto.

El olivo habla de tiempo, de memoria, en un transcurrir más lento que el humano. Y su forma antropomórfica hace de él un árbol, un cuerpo y un corazón simultáneamente. Su color rojo y translúcido, como el fluido sanguíneo, nos lleva directamente al interior del cuerpo humano, sin corteza, sin piel, como un desollado, con todo su interior y su memoria expuestos al mundo, en su vulnerabilidad más desnuda. Se convierte en algo visceral, como un corazón, con capacidad de irradiar vida.

El olivo está también cargado de simbología, ya que se considera un árbol sagrado en muchas religiones, funcionando aquí como un *axis mundi*, el centro del mundo al que se ligan todos los tiempos y todos los ritmos.

Por el resto de la sala sitúa otros elementos, en principio inconexos entre sí pero comunicados por una red de hilos rojos, a modo de venas y capilares, en una clara alusión al sistema circulatorio, en el que cada objeto funciona como un órgano dentro de un sistema, o bien a esos hilos invisibles que tejen nuestro destino y nuestras relaciones. Algunas de esas piezas están construidas en vidrio, y gracias a unos mecanismos automáticos funcionan a modo de campanas, añadiendo un componente sonoro y rítmico a la obra que evoca el constante e inevitable paso del tiempo, protagonista de la vida. Un *memento mori* que se dirige al inconsciente, generando cierto de-

sasosiego en quien contempla la instalación, a través de la inmaterialidad del sonido, que no se puede tocar ni ver pero que está presente.

La obra es muy onírica y estética. Parte del cuerpo humano, que concibe como una acumulación de órganos y partes con gran carga simbólica, pero su fragmentación no es sangrienta ni traumática, tiene más que ver con la investigación que el artista lleva a cabo sobre su capacidad de significado emotivo. Utiliza elementos orgánicos con gran delicadeza. Para él el cuerpo es el punto de partida de una exploración que nos acerca al conocimiento, a la construcción de la identidad. Parte del presupuesto de que el cuerpo es el sujeto de todos los placeres y el escenario de todos los conflictos. Es el espacio ontológico de las contradicciones irresolubles del organismo, desde las cimas de lo sublime a los abismos de lo abyecto.

“No me gusta definirme como un artista que trabaja con el cuerpo. Es mucho más que eso. Reflexiono sobre la condición humana, sobre la materia de la que estamos hechos y sobre lo que significa ser humano a través de la idea de la fragilidad de la existencia. Esas son las ideas recurrentes en mi obra”.⁶²

El uso de un material como el vidrio le permite acentuar esa fragilidad y vulnerabilidad humanas, que se ven reforzadas por la delicadeza de los

62. Palabras extraídas de la entrevista con el artista llevada a cabo por Valérie da Costa y Alain Berland en *Particules*. 2007.
http://javierperez.es/wp-content/uploads/2013/02/Da_Costa_Valerie-entretien_2006.pdf

Fig. 328. *Mutaciones*. 2004. Javier Pérez. Palacio de Cristal. Madrid. (para oír el sonido de la instalación) https://www.youtube.com/watch?v=OLYfCQ8PL_c



objetos presentados, así como por la sutileza en su detallada colocación.

El cuerpo es para él el núcleo irreductible del ser humano, y parte de él, aunque sea de forma metafórica, para conectarlo con el mundo exterior. Esa exploración poética que lleva a cabo entre interior y exterior le lleva a la búsqueda del yo y del cuestionamiento sobre la representación de ese yo en relación al exterior, al otro, a lo animal, lo vegetal o lo mineral.

63. Palabras extraídas de la entrevista con el artista llevada a cabo por Valérie da Costa y Alain Berland en *Particules*. 2007. http://javierperez.es/wp-content/uploads/2013/02/Da_Costa_Valerie-entretien_2006.pdf

La instalación tiene un componente ritual propio de las puestas en escena de este artista, al que le gusta generar un espacio envolvente que demanda un tiempo de percepción pausado a las personas que la contemplan.

Nos sitúa en los límites de lo humano y de lo onírico. Una intimidad biológica abstraída es expuesta al público, generando sensaciones contradictorias que van de la fascinación al asco, de lo carnal a lo poético. Que nos hablan de lo íntimo pero también de lo universal, de lo microscópico a lo macroscópico...del enigma de la existencia. Como el mismo Javier Pérez dice "Me gusta creer que en mi trabajo existe un reencuentro a través de las oposiciones: interior-exterior, atracción-repulsión, natural-artificial."⁶³

Esa búsqueda de la unidad a través de los contrarios le conecta directamente con la obra de Pamen Pereira y con otras muchas de las expuestas en esta investigación. Sus delicados capilares dibujados se convierten en ramas de un olivo que a la vez es un corazón, y que irradia vida a través de hilos de sangre a diferentes elementos que configuran un sistema, que puede ser simultáneamente un interior humano, o una representación del teatro del mundo. Las *mutaciones* del título de la obra están implícitas en todo crecimiento, y la fuerza impulsora de esas metamorfosis es común en elementos animales, vegetales o minerales. Es la fuerza impulsora de Gea, con su doble cara de vida y muerte. Materializada por un lado a través de las estructuras capilares-fractales de las ramas, y por otro lado a través del hilo rojo que une los diferentes elementos de la instalación y que recuerda a las redes invisibles del destino del capítulo anterior, en concreto al hilo rojo del destino de la leyenda japonesa.

Los tres artistas aquí mencionados tienen en común, por tanto, su uso de los capilares sanguíneos como elemento central de sus obras, pero siempre en relación con las estructuras arborescentes de las ramas vegetales, hecho que realza las conexiones estructurales entre el microcosmos y el macrocosmos, y que parece ser la expresión visual de las mismas fuerzas impulsoras de la naturaleza.

Además de hablar de las relaciones de todo con todo que surgen de esos capilares, los tres nos hablan de emociones, materializando así algo tan intangible. Si en el capítulo anterior los y las artistas seleccionados conseguían hacer visibles esas relaciones personales mediante otro tipo de redes más informes y abstraídas, en este caso los lazos emocionales se convierten en venas, arterias o ramas, o en las tres cosas a la vez, recordando lo enigmático de

su propia generación, lo azaroso o caótico de su naturaleza, y que a la vez es la expresión misma de la naturaleza.

3.2.6. SANGRE VIVA ATRAPADA

Uno de los mayores retos a los que se ha enfrentado la Medicina con respecto a la sangre, y que ya se mencionó en la primera parte de esta investigación, es su conservación. Actualmente, gracias a los avances técnicos en cuanto a la refrigeración de la misma, ese problema está solucionado, pudiendo mantenerla durante unos 28 días a una temperatura entre los 2º y los 6º C. Sin embargo, hoy en día, lo normal no es conservar la sangre completa, sino aislar los distintos componentes sanguíneos, que requieren procesos diferentes para su conservación.

Los glóbulos rojos pueden conservarse, a la misma temperatura que la sangre, 42 días, o bien congelarse a -80ºC (en ese caso pueden durar años). El concentrado plaquetario se mantiene cinco días a una temperatura de 22ºC, y el plasma fresco puede durar hasta un año congelado entre -20 ó -30ºC.

Este ciclo del frío sanguíneo, con toda la complejidad técnica que conlleva, inspiró la obra del siguiente artista, el británico **Marc Quinn** (1964). Partiendo del reto de congelar la sangre, y obviando las especificidades médicas en cuanto a la división de sus componentes para su congelación, Quinn trabaja con sangre congelada.

Su obra siempre se vio influenciada por la relación con el cuerpo, la biología o el desarrollo científico y tecnológico, y en sus esculturas ha experimentado con materiales muy

diversos como el hielo, el bronce, el oro o incluso la sangre. En los últimos veinte años ha trabajado con la temática constante de la relación humana con la naturaleza, realizando obras como esculturas gigantes de conchas marinas, de fetos humanos en sus diferentes fases de desarrollo, orquídeas policromáticas, iris humanos hiperrealistas, pinturas de trozos de carne, etc.

Su interés por la ciencia, presente en su vida desde la infancia debido a la profesión de su padre, que es físico, queda patente en todos sus trabajos, que muchas veces se convierten casi más en experimentos científicos que artísticos.

“Me interesa el hecho de que, dentro de la ciencia, estás tratando con propiedades del mundo real y físico, y usando estas propiedades estás más en contacto con las bases de la realidad y estás usándolas expresivamente. Así que estás utilizando las leyes de la física para expresar ideas”.⁶⁴

Se siente interesado por el mundo real, no por la fantasía. Le seduce la belleza de la naturaleza, expresada en las diferentes formas que ésta genera. Cree además que en el presente está contenido el pasado, ya que al observar cualquier forma de la naturaleza, es imposible no pensar, aparte de en la belleza de sus formas, sus simetrías, etc., en el origen de la propia forma. Piensa que el lenguaje de la naturaleza es universal. “Todas las cosas vivas nacen y mueren. La flor es bella y después se marchita, una chica es bella y después... Es un tema

clásico del arte, pero de alguna forma, se trata de cómo todos estamos unidos a la naturaleza y la creación, supongo”.⁶⁵

Cree en la necesidad inherente de la naturaleza de crear cosas bellas, simétricas y armónicas. Esa belleza se puede apreciar en los seres vivos, en las plantas, en las flores, incluso en las conchas, formas magníficas creadas por animales sin cerebro. Por todo ello se cuestiona si la humanidad inventó el arte o sólo lo descubrió, ya que éste está presente en la naturaleza desde sus propios orígenes. Para él la naturaleza se expresa a través del arte.

Quizá uno de sus trabajos más conocidos, que es una obra *on-going*, sea su proyecto *Self* y que está constituido por autorretratos escultóricos del artista, realizados con su propia sangre congelada. El trabajo consiste en realizar un molde diferente de su cabeza cada cinco años, por lo que cada una de las piezas no es más que una parte de la obra, que sería la serie entera.

Para realizar cada uno de los retratos, mediante un complejo proceso de fabricación de moldes de silicona, el artista emplea 4,5 litros de su sangre, que le es extraída durante un proceso de cinco meses.

“Por alguna extraña coincidencia, el volumen de mi cabeza es el volumen del sistema de circulación de mi cuerpo, sobre nueve pintas. Los años en los que estoy haciendo una cabeza de sangre visito a mi médico cada seis semanas y me extrae una pinta, de

64. Palabras del artista extraídas de una entrevista en: <http://www.artdesigncafe.com/marc-quinn-artist-2000>

65. Palabras extraídas de una entrevista con el artista en: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/858468/25-questions-for-yba-sculptor-marc-quinn>

Fig. 329. *Self*, 1991. Marc Quinn. Sangre congelada y equipo de refrigeración.

Fig. 330. *Self*, 1996. Marc Quinn. Sangre congelada y equipo de refrigeración.



la misma manera que si estuviera donando sangre. Me siento un poco cansado el día después pero una de las mejores cosas sobre estas esculturas para mí es que tratan sobre el fascinante poder regenerativo del cuerpo humano,

Fig. 331. *Self*, 2001. Marc Quinn. Sangre congelada y equipo de refrigeración.

Fig. 332. *Self*, 2006. Marc Quinn. Sangre congelada y equipo de refrigeración.



en el que yo existo, y existen cinco de estas esculturas, por lo que hay unas 60 pintas de mi sangre en el mundo y yo sigo vivo todavía".⁶⁶

Bajo su primer impacto provocador esta serie, conformada actualmente

Fig. 333. *Self*, 2011. Marc Quinn. Sangre congelada y equipo de refrigeración.



por cinco cabezas, se esconde otra lectura. El artista afirma que su trabajo expresa la preocupación por la mutabilidad del cuerpo y los dualismos que definen la vida humana, espiritual y física. Habla a la vez de lo superficial y de lo profundo, intentando hacerse un autorretrato lo más real posible. No sólo refiriéndose a la forma, sino al material con el que está hecho, que en este caso es el propio cuerpo del artista.

La obra es contradictoria en sí misma. Es grotesca y fascinante a la vez. Habla del paso del tiempo, de la degeneración, del soporte de la vida, cuya metáfora es el sistema de congelación. Si se desconecta, la obra se convierte en un charco de sangre, por lo que la fragilidad de la vida, la imposibilidad de la inmortalidad, y el devenir cíclico de vida y muerte están presentes en esta serie, no sólo examinando cada una de las piezas por separado, sino también observando el conjunto, ya que ofrece un testimonio del paso del tiempo por el cuerpo del artista, cada vez más ajado y arrugado.

66. Palabras del artista extraídas de una entrevista en el Huffington Post: http://www.huffingtonpost.com/2012/06/08/marc-quinn_n_1581132.html

Fig. 334. *Self*, 2011. Marc Quinn. Sangre congelada y equipo de refrigeración.



Combina arte y ciencia para hacerse preguntas existenciales como qué somos, en qué nos vamos a convertir, o la misma fragilidad de la vida, siempre en tensión con la muerte. Para ello utiliza el poder del material, la sangre, no sólo por su contenido intrínseco de vida y muerte, sino también por su contenido metafórico. No es una sangre cualquiera, es su propia sangre, es una parte de sí mismo, de su interior. Y es precisamente la parte que le mantiene vivo. El misterio de la vida es sustituido en esta ocasión por una vitrina expositora que contiene una cámara de refrigeración, pero cuya interrupción, que sería tan fácil como desenchufar esa máquina, terminaría con la obra.

Si el arte es la habilidad para inmortalizar algo, esa inmortalidad metafórica de esta serie no es sólo una representación de su persona. Es una parte literal de sí mismo. Con ello consigue dotar de un gran realismo conceptual, que va más allá del realismo formal, a sus retratos, cuestionando y reinventando la Historia del Arte, hecho que se repite en muchas de sus obras. Siente gran fascinación por esa disciplina, siendo coleccionista de arte antiguo, pero sus obras suelen cuestionar el paso del tiempo. Con referencias formales claras a las obras tradicionales, sus piezas siempre le dan una vuelta de tuerca a los conceptos establecidos.

En este caso crea unos bustos realistas, a la manera tradicional, pero llevándolos más allá, convirtiéndolos quizá en los retratos más realistas de la Historia del Arte, ya que a la

forma le añade el material, que no es otro que materia de su propio cuerpo vivo.

Así, *Self* parece apropiarse de una zona incómoda, todavía no delimitada, entre el arte y la vida, el cuerpo y la creación. Una región que, sin leyes ni reglas, tiene al artista como soberano. Como él mismo dice, sólo puede existir en una cultura donde el cuidado por el arte sea una prioridad, y no es probable que esta obra sobreviva revoluciones, guerras ni disturbios sociales. Sin embargo, se convierte en elemento de reflexión sobre la vida contemporánea en occidente, que pone la tecnología y el avance de la ciencia al servicio de frenar el paso del tiempo, sin olvidar la reflexión sobre qué es el arte en sí mismo.

Según el propio artista, el arte actual es una filosofía. Es parte de la filosofía contemporánea, ya que habla de lo que está pasando en el mundo. Así, sus obras se convierten en objetos que le ayudan a entender lo que significa ser una persona en este mundo. No le interesa el arte por sus cualidades decorativas, sino por sus cualidades filosóficas, que hacen que sus reflexiones puedan llegar a otras personas, creando así conexiones emocionales que dejan patente la similitud existente entre diferentes seres.

Al contemplar estas cabezas se genera una tensión, que parte de su dualidad, de su ambigüedad, de la fuerza de significado que les añade el estar hechas de sangre y con la que el artista se siente muy cómodo, ya que esa tensión forma parte de muchas de sus obras. Esa contradicción tan característica de su trabajo es la que genera diferentes reflexiones en el público, que en este caso se sitúa en una zona un tanto incómoda.

Contemplar sus cabezas no resulta fácil. El hecho de estar realizadas con sangre viva, aunque congelada, resulta un tanto incómodo, ya que puede dar la sensación de estar contemplando un ser humano desollado, sin la capa superficial que supone la piel. Se contempla algo tan fluido, tan informe, tan escurridizo, tan oculto normalmente sin contención alguna, sin cuerpo que la sustente. Sangre humana líquida mantenida con apariencia sólida gracias a las cámaras de congelación en la que están expuestas.

Esta sangre viva conecta directamente con el carácter cíclico de la naturaleza, con la sucesión de vida y muerte, con la trascendencia de lo que significa estar vivo, con la

Fig. 335. *Casino*, 2005. Annette Messenger. Seda, cuerda, goma, varios elementos, tubos fluorescentes de fibra óptica, ventiladores, software. MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey).



fugacidad y fragilidad de la existencia, pero todo ello desde el intento de preservación de la vida, desde la celebración de la misma.

De hecho, pensó en hacer una última escultura con su cabeza después de su muerte, para cerrar la serie, pero lo descartó porque esta obra habla, según él, de la vida, no de la muerte.

3.2.7. SANGRE QUE TE TRAGA

Si en el capítulo anterior se vio cómo la sangre humana real puede generar obras de arte de gran tensión emocional, en este caso la sangre se representa con plástico o seda, pero sigue generando obras de gran fuerza y con gran capacidad de reflexión, por lo que el significado de la sangre, sea real o figurada, sigue demostrándose.

Se proponen aquí dos artistas, Annette Messenger y Anish Kapoor, que conectan con lo emocional y que celebran el misterio de la vida indagando en su propio origen, llevando a las y los espectadores a un viaje interior de dos dimensiones, tanto físico como figurado, ya que son instalaciones cavernosas de grandes dimensiones por las que pasear, pero a la vez son viajes psicológicos al interior personal, donde cada cual se enfrenta a sus propias vivencias o experiencias.

Una obra interesante para este discurso, en la que la sangre es protagonista, es *Casino*, realizada por Annette Messenger para la 51 Bienal de Venecia (2005) y con la que ganó el León de Oro ese año. Aunque ya se habló de esta artista en el capítulo 3.3.1., referente al corazón tejido, merece la pena volver a incluirla en este apartado sanguíneo.

Fig. 336. *Casino* (detalle), 2005. Annette Messenger. Seda, cuerda, goma, varios elementos, tubos fluorescentes de fibra óptica, ventiladores, software. MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey). Para ver como se mueve: <https://www.youtube.com/watch?v=PskYHNSvDJo> (minuto 2.46)



Esta obra está inspirada en la historia de Pinocho, y simula el interior de la ballena que se tragó a Gepeto. Pinocho deja a su padre y se mete en un viaje lleno de aventuras y problemas para poder llegar a ser humano. A Messenger le interesa la figura de Pinocho porque no quiere trabajar, ni ir al colegio. Para ella es como un artista, que prefiere viajar por todo el mundo y correr aventuras. Ese viaje iniciático, con todos sus problemas, es precisamente lo que le convierte en humano.

La instalación está compuesta por un mar inflado de seda roja que sube y baja como la respiración, como una ola, como una marea. Por la seda se balancean cabezas de muñeca sin cuerpo, sugiriendo la sangre asociada al momento del nacimiento, aunque por debajo están las extremidades y órganos que las muñecas desean.

Hay máscaras q cuelgan del techo, dándole a la obra un aire misterioso, recordando el vínculo entre la condición de estar vivo y el temor a lo incierto.

El movimiento es central en el trabajo de Messenger. Porque para ella el movimiento es vida. Muchas veces utiliza ventiladores o motores para sugerir el poder y la fuerza de la vida.

En este caso varios ventiladores hacen que la ola de tela roja se mueva lentamente, simulando el fluir de la sangre, lo que incluye inevitablemente el tiempo, que está presente también en esta instalación gracias a un reloj gigante, tapado con la seda roja, que hay al fondo.

Parece que la artista se sumerge en la prehistoria de la circulación sanguínea y sigue en esta obra la teoría de Galeno, establecida en el siglo II (heredada a su vez de las teorías hipocráticas) y según la cual el corazón era el gran motor que mantenía en movimiento a la sangre, pero no la conducía por el cuerpo en sentido circular, sino que producía un movimiento de marea parecido al de las olas del mar. Del corazón partían fuerzas dinámicas de atracción y repulsión y el efecto cambiante de estas fuerzas mantenía en marcha el movimiento de la sangre. Así constaba en los escritos antiguos, que se consideraban intocables, y en los tratados de medicina árabes como los de Avicena, Averroes, etc.

En este caso el gran reloj parece ser la metáfora del corazón, imponiendo su ritmo, añadiendo el componente temporal pero sustituyendo la sístole y la diástole por el paso del las agujas.

Su obra siempre trata de la parte oscura del ser humano, de aquello que no queremos ver. Ella lo manifiesta, lo señala. Y esa manifestación

hace que sus obras se conviertan en espejos, pudiendo ver en ellas experiencias muy íntimas. Para ella las experiencias artísticas están muy relacionadas con la vida y eso no va a generar obligatoriamente objetos de arte bonitos, estéticos. Va a generar reflexiones y experiencias artísticas de gran intensidad y complejidad.

Su obra, en general, supone una introspección sin prejuicios sobre la naturaleza emocional del ser humano. Presenta el cuerpo como paisaje de emociones grabadas, entendiendo nuestro organismo como portador de memoria.

Esas emociones internas son las protagonistas de su trabajo. Como ella misma afirma, le gusta expresar amor en sus obras, pero "¿cómo expresar amor sin caer en la pornografía? ¿Cómo expresar un sentimiento amoroso o algo emocional visualmente? Existe literatura romántica, cine romántico, pero no hay arte romántico porque es muy complicado visualmente mostrar eso".⁶⁷

En esa complejidad expresiva se centra precisamente toda la obra de Messenger, cuya contemplación no siempre es fácil.

En este caso, el mar rojo que propone parece no entenderse del todo, sino intuirse. La artista ofrece al espectador la oportunidad de experimentar una vivencia emocional, debido a las grandes dimensiones de la pieza y al hecho de sentirse como tragado por ese interior de ballena, que puede ser ballena o cualquier otro monstruo del imaginario personal, y que a la vez es el propio interior de

quien contempla, lo que enlaza con la existencia de cierta controversia con respecto al Mar Rojo que aparece en la Biblia. Autores como Alvin Boyd Kuhn defienden que ese mar rojo no es otra cosa que una metáfora del mar interior, que es la sangre. Partiendo de esta metáfora, la obra de Messenger puede interpretarse como una materialización abstraída del interior, que enfrenta a cada persona que la contempla con sus propios miedos, fantasmas o emociones.

El tejido ondulante rojo se convierte en sinécdoque de la artista, y por extensión, en sinécdoque de quien contempla la obra. Esta idea conecta con las teorías de Luce Irigaray y su *parler femme*, ya que esta autora defiende que la mujer es como un mar generador de vida o como la circulación de la sangre debido a que su identidad tiene más similitudes con lo líquido que con lo sólido.

En este caso Messenger parece proponer una identidad fluida. Ya se mencionó la importancia que tiene para ella el movimiento, que entiende como sinónimo de vida, por lo que esta obra supone un intento de captación de la vida misma, en su fluir, con sus mareas, con su movimiento.

Esta pieza presenta ciertas similitudes con *El periodo*, de Eulalia Valldosera, tratada previamente en el capítulo 3.2.3., ya que ambas utilizan la metáfora del líquido rojo de forma muy abstracta para hablar de la identidad femenina. En este caso la sangre humana es sustituida por una gran seda roja ondulante, y en el caso de Valldosera, que habla más concre-

67. Las opiniones y palabras de la artista han sido extraídas de dos entrevistas: una en Art-net.fr y otra en el MCA (Museum of Contemporary Art, Australia).
<https://www.youtube.com/watch?v=Ea8TVBG98e8>
<https://www.youtube.com/watch?v=PskYHNSvDJo>

Fig. 337. *Blood*, 2000. Anish Kapoor. 15 x 231 x 122 cm. Fibra de vidrio y laca.



tamente de la sangre menstrual, se sustituye por luces proyectadas sobre vasos de vino, pero también con movimiento.

Esta obra de *Messenger* también enlaza con un trabajo de Goldworsthy que se verá posteriormente, y en el que el artista lanza una bola de pigmento rojo a un río con la intención de teñirlo momentáneamente de ese color. Aunque con planteamientos formales muy diferentes, ambos parten de una idea similar, en la que el río rojo sirve de metáfora para hablar del discurrir de la vida, fugaz e imparable al mismo tiempo.

Al hablar del color rojo sangre aparece en el discurso **Anish Kapoor** (1954), ya que este color ha sido para él algo constante durante toda su carrera. El artista considera especialmente poderoso este color. Dice ser atrapado por su oscuridad,

ya que "contiene un tipo de negro muy particular", y cree que "el cuerpo está siempre implicado". El rojo tiene además para él poderes evocadores de lo sagrado y lo ritualístico en muchas culturas y religiones incluyendo el hinduismo, el budismo o el cristianismo. También lo asocia con el dolor y el sufrimiento, así como con lo corporal y visceral. La polisemia de este color, así como la gran carga emotiva y cultural que conlleva, hace que lo convierta en protagonista en muchas de sus obras.

Piensa en el color metafóricamente, como una condición de la existencia, por lo que va ligado íntegramente al propósito de sus trabajos y a la lectura de sus formas, añadiendo incluso temporalidad, ya que el espacio que el color establece alarga el acto de ver, por lo que el tiempo se vuelve elástico.

"Lo maravilloso del color es que es completamente no-verbal. Tiene una conexión directa con lo simbólico, con el proto-lenguaje, antes incluso que el pensamiento, con tus entrañas, con lo visceral".⁶⁸

Desde las pilas de pigmento de sus primeras obras hasta sus esculturas-instalaciones monumentales, su interés siempre ha estado centrado en investigar, aparte del color, temas como la interacción entre sujeto y objeto, la noción de escala, el volumen, la materia, etc.

Su mano no está presente en sus obras. Es irrelevante. El artista permanece escondido. Describe su trabajo como "la ficción de la auto-generación". Pretende que sus formas de color puro existan por sí mismas, buscando el significado posible de lo que su propia existencia implica. Son objetos que se convierten en seres, con un origen situado antes del lenguaje, antes del pensamiento y el condicionamiento. Sus objetos están plagados de paradojas, de contradicciones, manifiestan el principio y fin, el vacío y la densidad, la presencia y la ausencia, la materialidad y la espiritualidad, por lo que esta tensión entre conceptos opuestos pero complementarios nos conduce a encuentros poderosos, de inmersión de los sentidos.

A lo largo de su trayectoria ha ido cambiando los materiales empleados, así como la escala, que cada vez se va haciendo más y más grande, hasta llegar a la monumentalidad, pero el color rojo sangre ha sido muy constante en su trabajo, pasando de pequeños objetos como los de las obras de la serie *Blood solid*, *Blood mirror*, etc., hasta obras de gran tamaño como *My Red Homeland* (25 toneladas de cera roja), *Svayambh*, etc.

68. Las palabras del artista han sido extraídas del texto de Sandhini Poddar, *The fiction of auto-generation*, del catálogo de la exposición Anish Kapoor: *Memory*, del Deutsche Guggenheim, Berlín. 2008.

<http://artasiapacific.com/Magazine/60/TheFictionOfAutoGenerationAnishKapoor>

Fig. 338. *Leviatán* (vista interior). 2011. Anish Kapoor. 33 x 100 x 72 metros. PVC. Grand Palais. Monumenta 2011.



Fig. 339. *Leviatán* (vista interior). 2011. Anish Kapoor. 33 x 100 x 72 metros. PVC. Grand Palais. Monumenta 2011.

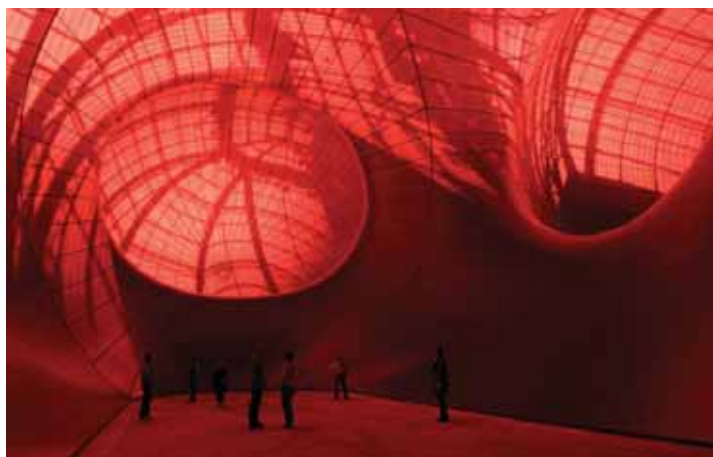


Fig. 340. *Leviatán* (vista exterior). 2011. Anish Kapoor. 33 x 100 x 72 metros. PVC. Grand Palais. Monumenta 2011.



La obra *Leviatán*, pensada para el Grand Palais de París, es una gran escultura inflada que trata de dialogar con el espacio y la luz de ese edificio monumental, que puede ser a la vez interior y exterior debido a su estructura acristalada. La obra trabaja con esa idea, y se convierte ella misma en un doble espacio, haciendo que el espectador tenga que realizar una operación mental de reconstrucción de los volúmenes positivos y negativos de ese gran objeto paseándolo por dentro y por fuera.

Al acceder al Grand Palais se entra directamente al interior del "monstruo", siendo como tragado por él y apareciendo en una nave central en penumbra, con una tonalidad rojiza que nos resulta conocida, ya que la podemos experimentar si cerramos los ojos en un lugar muy iluminado o mirando al sol. Nos recuerda el interior del cuerpo humano, incluso al útero materno, al momento prenatal. Es una invitación a una regresión, lo que requiere por parte del espectador una implicación psicológica.

La obra está compuesta por vacío, pero a su vez es un vacío lleno de luz y de color, y en el que se pueden apreciar las sombras de la estructura arquitectónica del edificio, así como sonidos.

La obra es una escultura mental. Requiere que le demos significado al acto de ver, ya que tenemos mucho que ver y tenemos que esforzarnos en ello, haciéndonos muy conscientes de nuestra posición en el espacio y modificando nuestra percepción del mismo, así como nuestra propia escala. El artista genera un viaje psicológico y visual, repensando el espacio y su relación con el cuerpo humano.

Tras la contemplación de ese espacio vacío, el espectador debe completar su idea del objeto viéndolo desde la parte exterior, entendiendo entonces la pieza desde el lado de sus volúmenes positivos, que es tan grande que no se puede ver de un solo vistazo. Nos obliga a pasearla, a verla durante un recorrido que nos ayuda a comprender finalmente su configuración general, que es como un juego entre la forma y la no forma.

En todas sus piezas el artista pretende realizar una búsqueda del origen de las cosas, situándose en su principio.

"Siento que soy realmente un artista abstracto y que hago arte abstracto. Una de las condiciones de la abstracción es precisamente su idoneidad para ir hacia el principio de las cosas, al principio de la conciencia, al primer día y al primer minuto. Es por eso por lo que me interesa que los objetos se autocreen, aunque sea una ficción. Mis objetos, son objetos que tienden hacia el principio. Este es el gran reto... porque no sabemos lo que es ese principio. Quizás el Big Bang fue real o tal vez fue una ficción... La realidad es algo físico, está ahí, pero la imaginación va por otros derroteros".⁶⁹

Una de las claves de su trabajo es la utilización de los materiales, con su carga histórica, emocional y relacionada con la percepción.

"La historia de la escultura, de los objetos, es paralela a la historia de los materiales. Desde la Edad del Bronce en adelante la cuestión de la materialidad es fundamental. Lo que me interesa es que para cada materialidad existe una inmaterialidad. Esto puede ser visto como una cuestión mística, desde luego. Uno de los fundamentos de la vida es la conciencia, que es inmaterial y misteriosa. A la vez, los objetos tienen la capacidad de "jugar" con lo físico y lo no físico. Esta cuestión es, finalmente, filosófica, y nos lleva hacia el *de dónde venimos*".⁷⁰

Muchas de sus obras se basan en la vibración del color, que para él es tan físico como cualquier otro material, aunque tiene un poder de conexión

más directo con lo onírico. Así, obras como este *Leviatan* nos conducen inconscientemente a un viaje sensorial al origen de nuestra propia creación y al del propio objeto, que nos ofrece un significado no narrativo, entendible solamente a partir de los sentidos. El propio autor dice, aunque no refiriéndose específicamente a ninguna obra, que descubre..."que estoy volviendo a la idea de la narrativa sin argumento, a aquello que permite la introducción de la psicología, del miedo, del amor y de la muerte de la manera más directa posible. Este vacío no es algo que no se pueda expresar. Es un espacio potencial, un no-espacio" (citado en Anish Kapoor, 2006:109)

El título de esta obra hace referencia a un gran monstruo marino del Antiguo Testamento, que suele asociarse con Satanás y que incluso se entiende como una reencarnación de la serpiente de Adán y Eva. Pero también puede entenderse con connotaciones poríticas, ya que Thomas Hobbes tituló así unos de sus libros más conocidos, en el que considera al Estado Absoluto como un Leviatán.

El espectador se enfrenta, por lo tanto, a un gran monstruo informe, que sin embargo resulta conocido, sus formas orgánicas no nos hacen temerle. Todo lo contrario. Nos hacen contemplarlo, intentar entenderlo desde una reflexión atenta, por lo que cada persona puede nombrar ese miedo como prefiera, desde su parte consciente o desde la inconsciente, y conseguir superarlo o integrarlo al pasearlo y sentirlo. La abstracción de la obra permite esta

magia psicológica, este pequeño ritual.

El trabajo de Kapoor se centra en las polaridades, en la relación entre opuestos como interior-exterior, superficial-subterráneo, femenino-masculino, individual-universal, porque cree, siguiendo a Jung o los preceptos de la filosofía hindú, que sin la experiencia de los opuestos no hay experiencia de totalidad.

Anish Kapoor considera que la idea de creatividad está vinculada a la de maternidad, y reconoce que la parte creativa de su trabajo es femenina, y que la mayoría de la imaginería que utiliza es femenina. Por eso los úteros, las vulvas, los orificios, etc., han sido recurrentes dentro de toda su trayectoria. La preocupación por el tema de la Gran Madre está muy presente en sus obras, que podrían considerarse en muchos casos como encarnaciones abstractas de la diosa india Kali, a la vez dadora y destructora de la vida, símbolo de la totalidad fruto de la unión de los contrarios y encarnación hindú de la Gran Madre. Así, muchas de sus obras podrían entenderse como la materialización de los opuestos o de la energía dinámica que hace girar al universo, gracias a la que se inician y terminan los ciclos cósmicos y vitales de la naturaleza.

Las obras propuestas en este capítulo comparten sus grandes dimensiones, aunque la de Kapoor en mayor medida, y sobre todo, el hecho de convertirse en seres vivientes (o imaginarios) que se tragan a los espectadores. Entrar en ellos supone entrar en la caverna, lo desconocido, lo enigmático. Es una vivencia que va a transformar al público, haciéndole sentir y reflexionar sobre cuestiones relativas al origen de la vida, a los miedos interiores, hablándole más a las emociones que a la razón.

69. Palabras extraídas de una entrevista de Pilar Rival con el artista para *El Cultural*. Marzo de 2010. <http://www.elcultural.es/revista/arte/Anish-Kapoor/26794>

70. *Ibidem*.

La luz ambiental roja también es importante, ya que genera una sensación psicológica concreta. Invita a la calma, la reflexión y el recogimiento. Es la longitud de onda más baja que el ser humano puede captar, por lo que esa penumbra está a punto de convertirse en oscuridad, y en la oscuridad está el misterio. Son obras misteriosas, que le hablan a lo pre-formal, a lo poco concreto. Son como burbujas en las que protegerse o aislarse, idea que lleva a Sloterdijk (2003), autor que reflexiona sobre el espacio vivido y vivenciado, ya que afirma que la experiencia del espacio es la experiencia más primaria del existir. Defiende que en la actualidad se vive en esferas, que se extienden desde lo íntimo hasta lo cósmico, pasando por lo global. Ya que el ser humano viene de un espacio anterior arropado, el útero, busca cobijo siempre, y si no lo encuentra, busca crear refugios, que son los diferentes espacios de vida humanos: esferas de pareja, de familia, de amistades, de partidos, de iglesias, de naciones, etc.

Las dos obras aquí presentadas simulan ser esferas o burbujas envolventes, que cada persona visitante puede convertir, dada su abstracción, en el ámbito protector que quiera, ya sea emocional, corporal, social o político. Esta esfericidad protectora tan Sloterdijkeriana conecta estas dos obras con otra de Ernesto Neto, titulada *Circleprototemple*, y de la que ya se habló previamente.

Tanto *Leviatán* como *Casino* son obras poco claras. Una a través de plástico traslúcido y la otra a través de seda traslúcida dejan entrever formas poco claras al otro lado. Y agrandándose, pasan de ser esferas a ser seres de grandes dimensiones, ballena o Leviatán, que se convierten en sangre que te traga.

3.2.8. SANGRE EVANESCENTE

Para concluir esta segunda parte de la investigación, referida al arte más reciente en el que el corazón o la sangre son los elementos protagonistas, y más concretamente para finalizar el capítulo referido a la sangre, se va a hablar de Andy Goldsworthy, cuya poética y abstracción servirán a su vez para concluir el itinerario artístico propuesto, en el que se partía de la sangre como elemento más concreto para ir avanzando hacia propuestas en las que dicho elemento perdía materialidad.

En este caso la sangre pierde totalmente la iconicidad y se convierte en abstracción. Pero sigue con los mismos planteamientos expuestos hasta ahora, por eso se plantea como un buen broche final para esta investigación.

En la obra aquí propuesta la sangre se desvanece, se disuelve. Es devuelta al mundo, dejando así abierto ese ciclo eterno del que se viene hablando durante todo el trabajo.

El inglés **Andy Goldsworthy** (Cheshire, 1956) es considerado como uno de los más brillantes exponentes de la generación posterior a la irrupción del Land Art, que surgió a mediados de los años 60. Vinculado a la poética de ese movimiento, Goldsworthy asume la Naturaleza como material escultórico o artístico, interactuando con el paisaje cambiante, pero añade otros cauces de exploración de dicha Naturaleza desde la reflexión profunda de la forma, la materia, la energía, el espacio y el tiempo.

Su trabajo se genera desde el intento de comprensión de las cualidades físicas de la Naturaleza, ya que su meta es entenderla participando en ella de la forma más íntima que pueda. A través de la observación, se comporta como las propias fuerzas naturales, generando obras en simbiosis con el emplazamiento escogido.

Para ello realiza una gran labor de observación de cada lugar, y utilizando exclusivamente materiales naturales encontrados en ese sitio o en sus proximidades, los somete a formas y procesos que revelan y acentúan sus propiedades específicas, su contexto inmediato o su origen. Los materiales que suele usar son brillantes flores de colores, hojas, carámbanos, musgo, piñas, nieve, piedras, ramas, arcilla, estiércol, espinas, etc., siempre manipulándolos lo menos posible.

"Pienso que es increíblemente desafiante trabajar con flores y hojas y pétalos. Pero tengo que hacerlo: no puedo manipular los materiales con los que trabajo. Mi meta es trabajar con la naturaleza como un todo".⁷¹

Para sus trabajos efímeros a menudo usa solo sus manos desnudas, sus dientes y herramientas encontradas para preparar y colocar los materiales. Goldsworthy aprovecha las oportunidades que ofrece cada día. Si está nevando trabaja con la nieve, en el otoño con las hojas caídas, etc., intentando captar la esencia de cada material en su momento característico.

La fotografía (y puntualmente el vídeo) tiene un papel crucial en su

71. Palabras del artista extraídas de una entrevista en The Telegraph: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3663966/Hes-got-the-whole-world-in-his-hands.html>

trabajo, ya que éste es generalmente efímero y transitorio, realizado en soledad en medio de la Naturaleza, por lo que el artista documenta sus intervenciones a través de fotografías, que nos permiten apreciar ese momento privilegiado de suspensión del tiempo que supone la apreciación de sus intervenciones. Son como momentos perfectos, detenidos, llenos de belleza y con gran intensidad plástica, pero a la vez cargados de tensión, ya que su fragilidad y carácter efímero llevan siempre implícita su destrucción. Presencia y desaparición, estructura y caos, lo efímero y lo eterno, lo flexible y lo inflexible, vida y muerte están siempre presentes en sus obras.

"Cada trabajo crece, está, decae. Partes integrales de un ciclo que la fotografía muestra con sus momentos álgidos, marcando el momento en el que el trabajo está vivo al máximo. Hay una densidad sobre un trabajo en su máximo esplendor que espero se exprese en la imagen. El proceso y el decaimiento están implícitos".⁷²

Su arte se convierte en un descubrimiento de la Naturaleza. Revela imágenes que nos conectan directamente con esa Naturaleza, permitiéndonos ver algo que siempre estuvo ahí, pero que pasaba desapercibido. A través de sus creaciones abstractas, que conectan con la parte no consciente de la mente humana, pretende mostrar la relación de todo con todo. Intenta captar las propias fuerzas y movimientos de la Naturaleza para comportarse como ellos, para ser parte de ellos, mimetizándose con el impulso vital que mueve al cosmos y consiguiendo así que sus artificios parezcan naturales. Son el resultado de una simbiosis con la naturaleza.

"Mirando y tocando, material, lugar y formas son inseparables del resultado final. Es difícil decir donde termina uno y empieza otro. La energía y el espacio alrededor del material es tan importante como la energía y espacio que contiene. El tiempo -lluvia, sol, nieve, granizo, llovizna, calma- es lo que el espacio externo hace visible. Cuando toco una roca estoy tocando y trabajando

el espacio que la rodea. No es independiente de sus alrededores, y el modo en el que está posada te dice cómo pudo llegar ahí".⁷³

En el año 2001 fue el protagonista de un documental, dirigido por Thomas Riedelsheimer y titulado *Rivers and tides* (Ríos y mareas). La película refleja perfectamente el proceso creativo de Goldsworthy: su búsqueda, su observación, la calma con la que realiza sus obras en medio de las inclemencias climatológicas, convirtiéndose en una parte más del propio paisaje, etc.

Merece la pena destacar los últimos quince minutos del documental, en los que el artista está trabajando en un río situado en Penpont, Escocia. Paseando por él con unas botas de goma va descubriendo, debajo de las piedras del fondo, otras pequeñas piedrecillas de tonalidad rojiza, debido a su alto contenido en hierro. El rojo es un color que siempre le llamó la atención, y según cuenta en la película, tuvo que trabajar ahí varias veces antes de darse cuenta de la existencia del rojo. Le sorprende "...que algo tan dramático, tan intenso, esté al mismo tiempo tan escondido, bajo la piel de la Tierra. Ver ese color es una sorpresa, algo muy ajeno al río. Pero de hecho está muy enraizado en el lugar".

72. Palabras del artista extraídas de una entrevista en: http://www.ninemsn.com.au/sunday/art_profiles/article_1934.asp.ninemsn.

73. Palabras del artista extraídas de una entrevista en: http://www.morning-earth.org/ARTISTNATURALISTS/AN_Goldsworthy.html

Figs. 341, 342 y 343.
Fotogramas de *Rivers and tides* (Ríos y mareas), un documental sobre Andy Goldworsthy de Thomas Riedelsheimer.



Figs. 344 y 345. Fotogramas de *Rivers and tides* (Ríos y mareas), un documental sobre Andy Goldworsthy de Thomas Riedelsheimer.



Va recogiendo esas piedras ferruginosas para luego molerlas, en un proceso que le lleva varias horas, hasta que consigue una pila de pigmento con la que hará una bola para tirarla al río, con la intención de que dicho pigmento rojo se disuelva en el agua, pasando de su estado sólido al estado líquido, fundiéndose con el río. La bola de pigmento que tirará al agua salpicará, y eso será

"...solo un instante en ese ciclo de la piedra mientras pasa sus procesos de solidificación y fluidez, y solidificación otra vez. Y creo que es un pequeño recuerdo en la vida de una piedra, pero sigue el espíritu de la naturaleza de la piedra.

Claro que parece vivo. Es una expresión de la piedra viva. Casi de vuelta a su origen en el volcán, cuando la piedra estaba viva. Siempre está viva, pero es como una prueba evidente de movimiento y erupción de la piedra. Es esa sensación de energía que contiene. Y eso es la vida"

Al explicar que la piedra es roja por su alto contenido en hierro, dice que la sangre humana es roja por la misma razón.

"Siento que el rojo tiene una energía especial. Probablemente por su relación con la sangre. Es algo que no puedo explicar por completo. Creo que el color rojo es una expresión de vida. Aunque las cosas mueren siguen formando parte de ese flujo, se convierten en parte del río rojo.

Hay tanta energía y violencia en ese color. Siempre estoy a la

búsqueda del rojo. Y siento que, según me acerco a su fuente, más comprendo el color. Hay muchas lecciones que aprender de ese color. Y creo que cuando comprendí que el color también está dentro de mí, es como un sentimiento de color y energía fluyendo por todas las cosas".

En tan solo unos instantes, el pigmento rojo se arremolina, se mueve, se expande y se diluye en el agua, sometiéndose a las esquivas leyes de la mecánica de fluidos que rigen todo caudal, hasta integrarse de nuevo con el río y desaparecer de la vista humana.

Ya en el siglo I a.C. Lucrecio, poeta y filósofo romano, seguidor de Epicuro, escribió un extenso poema titulado *De rerum natura* (Sobre la naturaleza de las cosas) en el que exponía sus teorías sobre la génesis de las turbulencias dentro de los caudales laminares, es decir, en los líquidos o en los gases.

En ese texto Lucrecio explicó que el origen de las cosas se encuentra en el movimiento de torbellino, que es inestable y estable a la vez, fluctuante y en equilibrio, orden y desorden al mismo tiempo, generado por una simple desviación en un caudal laminar de átomos dentro de un líquido o de un gas. Esa pequeña desviación, que es movimiento, genera la vida, por lo que el elemento líquido que es el agua del río en esta intervención de Goldworthy se comporta igual que como debe comportarse el caudal sanguíneo, en una escala microscópica que a su vez refleja el macrocosmos y viceversa.

Esos torbellinos que caracterizan cualquier líquido son muy difíciles de observar, debido a la transparencia y/o uniformidad del elemento fundamentalmente, pero al introducir pigmento rojo, se aprecian perfectamente esas turbulencias y movimientos, por lo que la intervención de Goldworthy se convierte en un instante de observación privilegiado del propio impulso vital, independientemente de su escala.

Theodor Schwenk (2009), en su introducción a *El caos sensible*, dice: "Cuando se observan libremente y sin ideas preconcebidas los movimientos de los fluidos sentimos que en nuestro pensamiento se realiza una metamorfosis: se hace cada vez más apto para comprender lo viviente". (Schwenk, 2009: 11)

Si el movimiento de esos líquidos es el mismo en el agua que existe en la naturaleza, en la savia de las plantas, en los líquidos internos de los organismos, o en las rocas cuando eran líquidas, su contemplación, además de un disfrute estético, supone una vía de comprensión en las relaciones existentes entre todas las manifestaciones materiales de la Tierra, así como una apreciación del elemento líquido como medio en el que se fundamentan los procesos creadores de la vida.

Esta intervención de Goldworthy, a pesar de su abstracción, pone en relación muchas de las cuestiones tratadas en esta investigación, ya que el artista, como todos los que aquí aparecen, se siente fascinado por el color rojo, que sirve en este caso de metáfora de la vida misma, que

Figs. 346, 347 y 348.
Fotogramas de *Rivers and tides* (Ríos y mareas), un documental sobre Andy Goldworsthy de Thomas Riedelsheimer.



Fig. 349. Fotograma de *Rivers and tides* (Ríos y mareas), un documental sobre Andy Goldworsthy de Thomas Riedelsheimer.



es lanzada al río de la vida para intervenir momentáneamente en él, antes de disolverse.

Uno de los grandes temas de Goldworsthy es precisamente el paso del tiempo y su relatividad, ya que una vida en la inmensidad del cosmos es un instante como el que él refleja con esta intervención. Los ciclos de vida y muerte que rigen el comportamiento de la Naturaleza cambian su dimensión temporal en una flor, una roca o una vida humana, pero el proceso es el mismo para todos, y ese entendimiento profundo del paso del tiempo como conformador de vida es precisamente lo que mueve muchas de sus intervenciones. Y también lo que se aprecia, de forma a veces no consciente, en sus fotografías, ya que sus obras, a pesar de ser mostradas en su máximo esplendor, o quizá precisamente por eso, no pueden ocultar su carácter efímero, su fragilidad e inminente desaparición, haciendo visible la grandeza de la vida entendida como unión de los contrarios.

"Quiero llegar a debajo de la superficie. Cuando trabajo con una hoja, roca, rama, no se trata solo del material en sí mismo, es una abertura a los procesos de la vida dentro y alrededor de ellos. Cuando me voy, los procesos continúan".⁷⁴

Con el paso del tiempo van implícitos el cambio y el movimiento. Ambos son expresión de vida, ya que sin ellos no hay vida posible. Pero ese cambio y ese movimiento también son relativos, ya que no los experimenta igual

74. *Ibídem*

una flor, una roca o una rama. Goldworsthy habla de la transitoriedad de la Naturaleza, pero no como metáfora de la vida, sino como comprensión de que ese proceso es nuestro proceso, es el proceso vital que une todas las cosas animales, vegetales o minerales de la Tierra. Somos eso, un proceso vital. Somos lo mismo que la roca, la flor o la rama.

“Movimiento, cambio, luz, crecimiento y decaimiento son la savia de la naturaleza, las energías que trato de aprovechar a través de mi trabajo. Necesito la conmoción del tacto, la resistencia del lugar, los materiales y el tiempo, la tierra como mi fuente. La naturaleza está en un estado de cambio y ese cambio es la clave para la comprensión. Quiero que mi arte sea sensible y esté alerta a los cambios en el material, estación y clima. Cada trabajo crece, está, se desvanece. El proceso y el decaimiento están implícitos. La transitoriedad de mi trabajo refleja lo que busco en la naturaleza”.⁷⁵

A la vez, ese color rojo, extraído de piedras ferruginosas, pone en relación la sangre humana con la Naturaleza de una forma evidente, como

ya hacían los Neandertales al recorrer kilómetros en busca de ese mismo material, como Ana Mendieta en sus siluetas, o como cualquiera de los o las artistas seleccionados en este trabajo.

Todos ellos entienden la sangre como vehículo de conexión de todo con todo, como expresión del cosmos dentro del ser humano, como símbolo dual donde los haya, con una significación simultánea de vida y muerte y con una conexión directa al subconsciente humano.

Las palabras de Goldworsthy que cierran el documental podrían servir también para cerrar esta investigación:

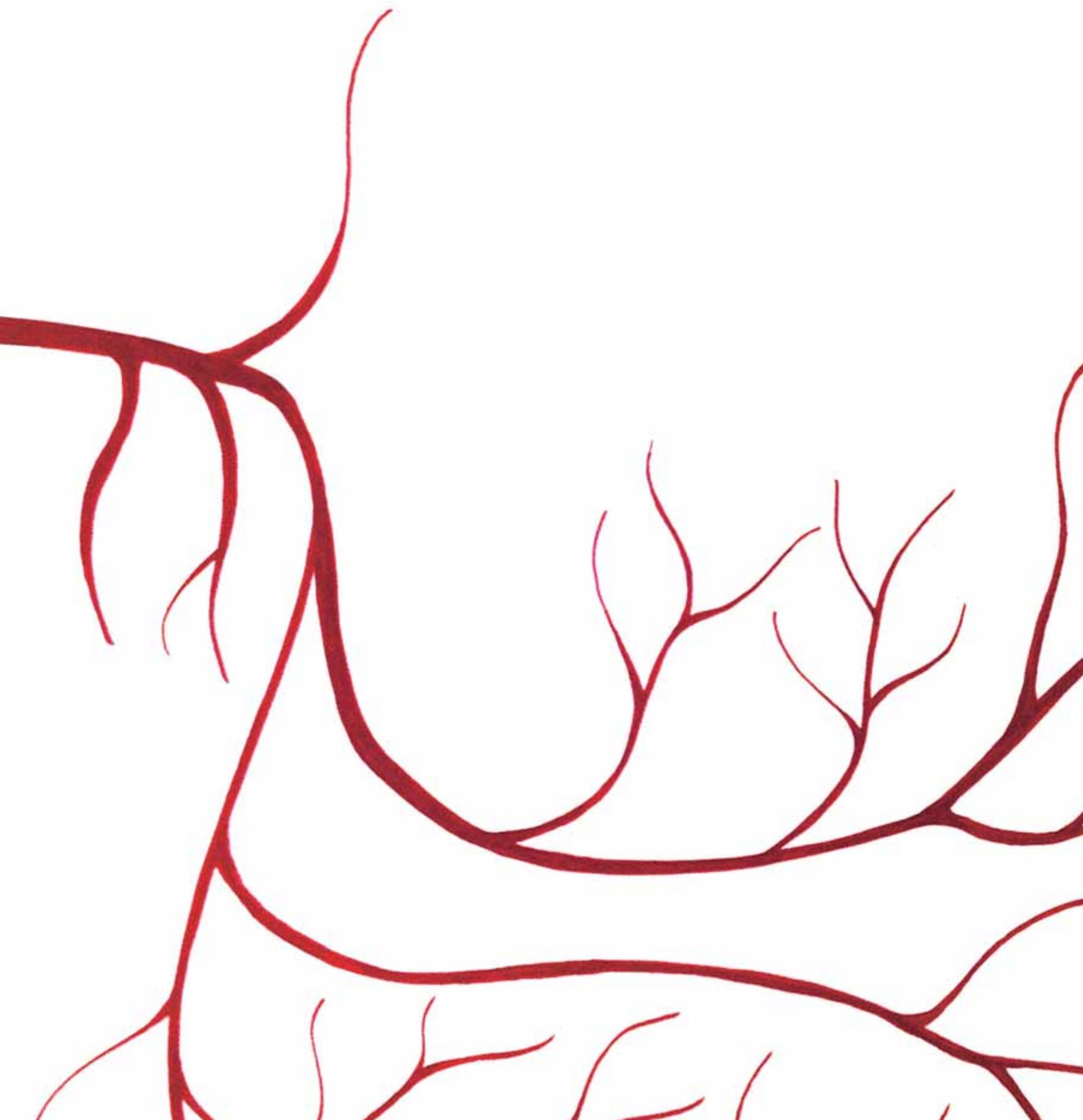
“No puedo explicarlo más allá de eso. Pero sé que hay algo más que el simple ciclo de desintegración y formación de la materia. Me esfuerzo en decir estas cosas y sé que apenas puedo explicarlo. Pero en mi opinión hay un mundo que trasciende lo que las palabras pueden expresar. Las palabras cumplen su función, pero lo que hago aquí dice mucho más”.

La atracción que estos dos elementos generan a la hora de convertirlos

en protagonistas de diferentes manifestaciones artísticas actuales, así como su no agotamiento reside en que ambos hablan de algo sin resolver, y por lo tanto de algo misterioso. Hablan del misterio de la vida.

Las palabras de esta investigación pueden intentar explicar la idoneidad del uso del corazón o la sangre para hablar de la dualidad de los contrarios en el ciclo de la vida, de la conexión de lo humano con el cosmos, de la Tierra expresándose a través de ellos, y de su gran capacidad para conectar con la parte menos racional de la mente humana, pero las obras de los y las artistas seleccionados dicen mucho más. Y ahí está la grandeza del arte, que habla un idioma propio, el idioma de lo simbólico, cargado de conexiones subconscientes, irracionales, inexactas y polisémicas.

75. Ibídem.



Conclusiones



Conclusiones

Tras este viaje no lineal por la historia gráfico-plástica y la simbología del corazón y la sangre, parece quedar clara no sólo la importancia de ambos elementos en la cultura occidental a lo largo del tiempo, sino la plena vigencia de los mismos en manifestaciones artísticas actuales.

Por un lado, como se vio en la primera parte de esta investigación, existen dos vías de producción visual de estos dos componentes dentro de la cultura occidental: la médica y la artística. Ambas generan las primeras reproducciones visuales tanto del corazón como de la sangre, influyendo inevitablemente en las posteriores, que no pueden romper con su pasado, sino asimilarlo y seguir produciendo a partir de él, constituyendo paso a paso la visión formal que de estos elementos se tiene en la actualidad. Las imágenes anatómicas de otras culturas parten de preceptos distintos y por lo tanto generarán formas e ideas diferentes. En Japón, por ejemplo, las imágenes anatómicas del corazón son muy distintas a las occidentales, y casi siempre aparecen en vistas laterales del cuerpo humano, algo inexistente en nuestra cultura. En cuanto a la sangre, y por poner

otro ejemplo, su representación gráfica dentro de la cultura china es totalmente diferente a la nuestra, como se vio en el capítulo referido a la representación pulsátil.

Por otro lado, si bien ambos ámbitos han recorrido a su vez caminos sinuosos que les han llevado a juntarse o separarse en determinados momentos de la historia, a día de hoy parecen estar indisolublemente unidos, ya que las ilustraciones médicas pertenecen, en esta sociedad de la información, al imaginario colectivo. Gracias a esa fácil disposición de documentación visual, que ya intuía tan lúcidamente Paul Valéry a principios del siglo pasado, y que denominó "distribución de Realidad Sensible a domicilio", se ha logrado "la conquista de la ubicuidad" visual por él augurada. Cualquier producción artística actual cuenta en su proceso creativo con una ingente información, tanto visual como conceptual, que influye y trastoca irremediabilmente el resultado final.

Precisamente por la importancia de esas imágenes históricas, tan escasas en el pasado pero que van haciéndose cada vez más abundantes a lo

largo del tiempo, hasta llegar a la ubicuidad de la época actual, se ha dedicado la primera parte de la investigación a su estudio, entendiendo que la concepción formal que hoy se tiene tanto del corazón como de la sangre proviene de las ideas e imágenes que de ellos ha generado la historia. Por eso se ha desarrollado la investigación de forma dual: por un lado el discurso teórico y por otro lado el discurso visual, entendiendo que ambos son complementarios y necesarios para poder entender los significados actuales de estos dos elementos.

El arte ha servido aquí, por lo tanto, y como sucede en muchas ocasiones debido a su gran carácter transversal, para poder hablar de diferentes disciplinas que no se mezclarían entre sí de otra forma. En este caso nos recuerda que nuestra memoria y saber colectivos no sólo se componen por lo escrito, sino también por lo visual. Las imágenes que heredamos componen también nuestra forma de ser y de comprender el mundo, aportando otra manera de entender. Se dirigen a una inteligencia diferente, la visual, como muy bien defiende Howard Gardner (1983) en su teoría de las inteligencias múltiples. Se sitúan en el lado de lo simbólico, de lo mitológico, lo subconsciente, y desde ahí aportan una valiosa concepción de nuestra realidad e identidad, como se ha señalado al principio del tercer capítulo.

Como se adelantó en la introducción, una parte del arte más reciente se vuelca hacia el interior del cuerpo humano como una huida de los estereotipos impuestos por el abuso del cuerpo exterior producida por la gran banalización del mismo por parte de los Mass Media. Sin embargo, lejos de la materialidad y crudeza de mani-

festaciones artísticas protagonizadas por la carne, lo abyecto o el dolor, o bien por la esperanza en una forma humana futura propiciada por la estética cyborg, aparece en los últimos años, sobre todo a partir del año 2000, una nueva vía artística que parte de ese interior del cuerpo tachado, fragmentado, deformado o borrado que defienden varios autores y autoras (Cruz, Barreto Vargas, Aguilar, Salabert, etc.), pero desde un punto de vista más poético y positivo.

Si el arte siempre es reflejo del periodo histórico en el que se enmarca, en una época como la actual, en la que la disolución del sujeto o la fragmentación del yo son ejes del discurso sobre la identidad, y el vacío una característica de la sociedad, las producciones artísticas generadas en este contexto se harán eco de todas estas problemáticas. Lejos de lo abyecto o la estética cyborg aparecen ciertas manifestaciones artísticas generadas por esa nueva vía, más optimista y totalizadora. Precisamente de esas manifestaciones artísticas es de las que se ha hablado en la segunda parte de este trabajo. También se hacen eco de las polémicas antes mencionadas, y encuentran en el corazón o en la sangre dos elementos adecuados de los que partir para su expresión, ya que ambos están cargados de significados históricos que los dotan de gran profundidad semántica.

Así, el arte aquí estudiado parte siempre de ese interior humano, concretamente del corazón o de la sangre, pero lejos de entender estos dos elementos como fragmentos de pérdida, ya sea de la unidad, de la identidad, etc., los entiende de forma contraria, como metáforas o sinédoques de un cuerpo más totalizado, entendido de forma más optimista,

ya sea como una celebración de la vida, o bien como un reflejo de la magnitud de la naturaleza. Esta visión menos trágica del interior corporal hace que muchos y muchas artistas indaguen en la potencialidad expresiva tanto del corazón como de la sangre para representar al ser humano, logrando introducir con ellos una parte no material de ese ser, más centrada en lo psicológico, lo mental, lo emocional, etc., consiguiendo así añadir otras capas de significado a esa carnalidad más vacía propia de décadas anteriores. En todas las obras seleccionadas en esta investigación el cuerpo ha dejado de ser un campo de batalla, como proclamaba Barbara Kruger, para convertirse en un campo de celebración de la vida.

Como se mencionó anteriormente, parece que esta nueva tendencia totalizadora expresada a través de fragmentos corporales muy concretos, como son el corazón y la sangre, se da, aunque con algunos antecedentes, a partir del año 2000. Aunque las causas no quedan totalmente claras, existen varios factores que serán determinantes en ese cambio. Los más relevantes, y que pasarán a verse con detalle a continuación son: el gran poder metafórico del corazón en la actualidad, heredado de su larga y compleja tradición histórica; la idoneidad de la liquidez como metáfora de la sociedad actual y la aparición de internet.

Empezando con el corazón, su larga tradición cultural lo coloca en un lugar privilegiado como sede de las emociones, llegando hoy en día a perpetuarse esta idea, aún dándole la espalda a todos los conocimientos científicos que sitúan al cerebro como sede de las mismas. La imagen de un cerebro sufriente, dolorido, enamorado o simplemente vivo, no

ha podido superar a la del corazón. Si este órgano llega a nuestros días con ese gran poder metafórico es porque ha sufrido una larga evolución histórica, que se ha tratado en la primera parte de esta investigación.

Ese desplazamiento de significados entre dos términos que supone la metáfora, realizada en un principio con una finalidad estética, pero también de raciocinio y de comprensión de conceptos, ha sido muy estudiada por el lingüista George Lakoff y el filósofo Mark Johnson (2001). Según ellos, la metáfora es una de las herramientas más válidas para estructurar el pensamiento humano, y sirve para poder hablar de conceptos muy abstractos y complejos de la propia experiencia en términos de otros más sencillos y más cercanos, afectando a las representaciones internas, e incluso a la visión del mundo que tiene cada hablante. Aunque la estudian desde el punto de vista lingüístico, siguiendo la corriente ya iniciada por pensadores como Aristóteles, para ellos la metáfora tiene una naturaleza cognitiva y no es arbitraria ni una simple cuestión del lenguaje.

En el caso del corazón, su gran poder metafórico para hablar del amor y los sentimientos comenzó en el ámbito literario, hecho significativo porque tendrá gran importancia en el desarrollo del corazón como símbolo visual, ya que los antecedentes escritos conforman sus primeras representaciones gráficas. A pesar de que la literatura griega está plagada de este tipo de sentimientos, nunca aparecen relacionados con el corazón. Sin embargo son numerosas las referencias emocionales escritas que de este órgano se hacen en la epopeya sumeria de Gilgamesh, en la Biblia o en toda la poesía amorosa árabe de la Edad Media, aunque en ninguno de

estos textos aparecen ilustraciones. Habrá que esperar a la aparición de la literatura caballeresca para encontrar las primeras imágenes. Se suele considerar que el nacimiento del amor surgió en esta época trovadoresca, pero habría que precisar que, si bien la literatura amorosa es muy anterior, y cuenta con ejemplos metafóricos escritos que la relacionan con el corazón, será en esta época del amor cortés cuando se asocie por primera vez a la imagen del corazón de forma gráfica, no separándose nunca más. Esas primeras imágenes no surgen de la nada, sino que heredan, por lo tanto, el poder metafórico del corazón surgido previamente en la literatura.

Entroncando con esta literatura caballeresca, durante el Romanticismo llega a completarse la simbología del corazón, más acorde con la importancia de la vida sentimental que se desarrolla en esa época, y que entronca a su vez con el movimiento hippie posterior, acompañando a un incremento progresivo de los sentimientos que se da a lo largo de la historia y que irá paralelo a las diferentes corrientes de pensamiento que se suceden en el tiempo, cada vez más individualistas y centradas en las experiencias subjetivas.

Por otro lado, la iconografía cristiana va dotando de una importancia progresiva al corazón, empezando por el culto a las *Cinco llagas*, pasando por el protagonismo que dicho órgano adquiere en las experiencias místicas que ciertos santos o santas experimentan, hasta llegar al Sagrado Corazón de Jesús o incluso a la representación del corazón como atributo de La Caridad.

Por lo tanto, si las metáforas y los símbolos crean unos códigos que posibilitan la comunicación de términos complejos o abstractos, ya sean

visualmente o por escrito, el corazón se presenta hoy en día como un poderoso símbolo visual en el arte, que alberga una gran confluencia de significados emocionales fruto de su evolución histórica.

Esta gran intensidad significativa del corazón en relación a los sentimientos parece resultar más acorde con el modo de hacer artístico femenino, que en general se siente más atraído por estas temáticas emocionales que el masculino. Sin pretender entrar en polémicas feministas, casi obsoletas hoy en día, sí cabría hacer una observación numérica: de quince artistas seleccionados en el capítulo referido al corazón y el arte contemporáneo, sólo tres son hombres. La incorporación de la mujer como creadora en el discurso artístico, acontecida a partir de los años 70, hace que se llegue al año 2000 con una cantidad relevante de artistas femeninas en activo, por lo que la elección de sus temáticas, a veces diferenciadas de las masculinas, como es este caso, aportan puntos de vista distintos e incluso iconografías novedosas.

Otra idea importante, referida en este caso a la sangre, será el carácter fluido de la misma. La idea de *modernidad líquida* que aporta Zygmunt Bauman (2000) sugiere que la sociedad actual ya no se fija objetivos, no establece metas y confiere la cualidad de lo permanente únicamente al estado de transitoriedad. La fugacidad y la fragilidad son protagonistas de lo cotidiano, y la solidez de las cosas o de las relaciones humanas casi se percibe como una amenaza. Para él las identidades son semejantes a una costra volcánica que se endurece, vuelve a fundirse y cambia constantemente de forma, por lo que será importante hacerse con una identidad flexible y versátil

que pueda hacer frente a las diferentes mutaciones que el sujeto ha de enfrentar a lo largo de su vida. Por ello la búsqueda de la identidad es una tarea de responsabilidad reflexiva abocada a la constante inconclusión. Este autor insiste en la necesidad vital de practicar una sociología crítica para poder comprender lo que está sucediendo a nuestro alrededor, de tomar conciencia de los procesos que nos están configurando, y esa es precisamente una de las características del arte contemporáneo. Los y las artistas aquí seleccionados parten del corazón o la sangre como elementos de reflexión, analizando y cuestionando una serie de problemáticas actuales, que serán relevantes a la hora de configurar la identidad contemporánea, practicando así una sociología crítica.

Resulta significativo el elevado número de artistas que está trabajando con la sangre en el arte más reciente, que parece convertirse en elemento idóneo para hablar de esa *modernidad líquida*, sirviendo como imagen o como metáfora visual muy adecuada de un término tan complejo y abstracto. Los sólidos valores de antaño se vuelven ahora escurridizos, como la sangre, elemento difícil de contener y representar. Su carácter líquido encaja perfectamente con

esa noción de fluidez como metáfora de la existencia, y a su vez le permite adoptar múltiples formas, lo que explicaría los diversos usos y configuraciones que de ella aparecen en las manifestaciones artísticas estudiadas en la segunda parte de esta investigación.

Pero Bauman no sólo se refiere a la sociedad como líquida, también aplica este adjetivo a otros conceptos más concretos, como puede ser el *amor líquido*. Para él las relaciones interpersonales que se desarrollan en la postmodernidad también se caracterizan por la falta de solidez, por la tendencia a ser cada vez más fugaces, más superficiales, más etéreas y con menos compromiso, y no sólo se refiere a las relaciones amorosas de pareja, sino a todo tipo de relaciones. Trasladando este gran tema al mundo del arte, parece que este sistema de redes interconectadas encuentra una vía formal de expresión a través de redes vasculares, por lo que la sangre vuelve a convertirse en metáfora adecuada de ese carácter líquido de las relaciones, como pudo apreciarse en el subcapítulo dedicado a *Redes que atrapan*, e incluso extiende su capacidad metafórica a las conexiones existentes entre el microcosmos que supone un organismo humano y el macrocosmos de la

naturaleza, como se vio en el subcapítulo titulado *Sangre arborescente*.

Como se acaba de ver, tanto el carácter abstracto de la red vascular de la sangre como su naturaleza fluida hace que representarla o contenerla sea una vía formal adecuada para visualizar reflexiones acordes con estos complejos momentos históricos contemporáneos. A esto habría que añadir el complicado análisis que supone para la física un caudal, que resulta mucho más complejo e impredecible que algo sólido. Michel Serres (1994) lo estudia detalladamente refiriéndose a un texto de Lucrecio. Si ya para un pensador del siglo I a.C. resultaba atrayente el comportamiento de las sustancias líquidas, parece que el actual tiempo sin certezas en el que vivimos se entiende mejor desde la perspectiva de la materia líquida que desde la sólida.

“El teorema del mundo es: ni la nada ni la eternidad. Ni la recta ni el círculo. Ni caudal laminar ni ciclo estable. La naturaleza, es decir el nacimiento, es decir la muerte, es la recta inclinada por el ángulo que produce un ciclo, es un ciclo inclinado por el ángulo que produce un torbellino global y que el desgaste ocasionado por el tiempo reconduce a la línea recta. Ni círculo ni línea recta, todo es

al mismo tiempo estable e inestable. Merced al ángulo de desviación, las rectas y los círculos se conjugan para formar torbellinos arquimedeanos que se despliegan rodando por planos inclinados. Represas, resurgimientos, realimentaciones, cuasi-estabilidad hasta la muerte final". (Michel Serres, 1994: 78)

El mundo actual se puede entender como multiplicidad de flujos inclinados unos sobre otros, que producen turbulencias en su propia naturaleza debido a la fricción. Así, la fluidez de la sangre se convierte otra vez en metáfora perfecta de la pluralidad de ideas y de la existencia provisional de todo lo que acontece en el mundo actual, que se identifica más con el carácter caudaloso de un líquido que con algo sólido.

Siguiendo con la fluidez, habría que retomar el origen líquido de toda sustancia que defiende Schwenk (2009), y que se trató en varias ocasiones a lo largo de la segunda parte de la investigación. Este autor afirma que la creación de las formas sólidas se debe a los movimientos del agua y del aire en los periodos de formación de las mismas, que siempre son líquidos. Tanto los elementos minerales, como los animales y vegetales, comienzan siendo maleables a causa

de su fluidez, y su propia naturaleza flexible hace que, debido a movimientos internos derivados del caudal que los compone, a impulsos del aire, o bien a impulsos vitales generados por el organismo que los contiene, esos fluidos se enreden sobre sí mismos, formando espirales, torbellinos y formas sinuosas que determinarán su apariencia sólida posterior. De esta forma conectan con el poema de Lucrecio comentado por Serres y con nuestro subconsciente, ya que todos sabemos que un organismo humano tiene un alto porcentaje de agua en su composición, así como que muchos líquidos y fluidos habitan nuestro cuerpo. Es decir, que el uso de la liquidez de la sangre en el arte más reciente se presenta como un elemento de conexión con nuestra parte menos racional, que la integra al comprenderla y sentirla como propia, viajando, aunque sea de forma inconsciente, a nuestros orígenes, al pensamiento pre-formal.

Continuando con esta reflexión sobre la fluidez, habría que incluir la concepción del vínculo que reúne a los individuos en la sociedad actual defendida por Sloterdijk (2014). Al estudiar la morfología del espacio humano, determina que la vida se autoorganiza siempre creando espacios cerrados de protección, que

denomina esferas. La esfera de la familia, del trabajo, de la pareja, de una asociación, partido, iglesia, etc. Pero cuando estas esferas implosionan, se forman espumas. Estas espumas, generadas al agitar un líquido, son para Sloterdijk un intento de dar forma al carácter multifocal de la vida moderna, de los movimientos de expansión de los sujetos, que se trasladan y aglomeran hasta formar espumas, donde se establecen complejas y frágiles interrelaciones, carentes de centro y en constante movimiento.

Varios de los pensadores más influyentes de la actualidad visualizan la sociedad contemporánea y sus relaciones de forma líquida, fluida o espumosa. En todos los casos flexible, carente de centro, con gran diversidad de conexiones, una constante movilidad de los puntos conectados y la irregularidad de la estructura total. Tras estudiar sus diferentes teorías, resulta complicado visualizarlas de otro modo que no sea con un elemento líquido dispuesto de forma abierta, como si de unos vasos sanguíneos se tratara. Si a la idoneidad de la liquidez como metáfora de la contemporaneidad se le añade la gran carga simbólica que acompaña a la sangre, con reminiscencias rituales, sagradas, médicas, mágicas, o de vida y muerte simultáneamente,

podría explicarse el uso reiterado que de este elemento hace el arte más reciente. Probablemente sea la mejor metáfora de la identidad contemporánea, entendida no sólo desde el punto de vista individual, sino también desde el punto de vista relacional, tanto con otros seres como con el universo.

Por otro lado, como se comentó anteriormente, la incorporación progresiva de las mujeres en el discurso artístico, acontecida desde los años 70, hace que se llegue al año 2000 con una cantidad relevante de artistas femeninas en activo. Una parte de esas mujeres toma como punto de partida la sangre menstrual, tema iconográfico inexistente anteriormente, por lo que esa ampliación en los temas supone en este caso una mayor presencia de la sangre en el panorama artístico actual. Si a esto se le añade, entroncando con todo lo dicho anteriormente de la fluidez, la idea defendida por Luce Irigaray del *parler femme*, en la que hace una analogía entre masculinidad-feminidad y sólidos y fluidos, considerando que el lenguaje de la mujer se comporta como los fluidos, resultando por lo tanto contrario a lo sólido, establecido como masculino, la sangre vuelve a presentarse como metáfora perfecta. La relación que una mujer establece con la sangre a lo largo de su vida es diferente a la que establece el varón, por lo que es habitual que las mujeres sientan este fluido como parte esencial de su identidad, y por lo tanto, como uno de los elementos gráficos que pueden definir las.

Otra de las razones del incremento temático sanguíneo y cordial en el arte a partir del año 2000 sería la aparición de internet, que supone una democratización del saber como nunca antes se había experimentado

en la historia, y que tendrá sus consecuencias en la producción artística. En primer lugar, el concepto de red está tan presente en la sociedad de la información, que la imagen de los conductos vasculares del interior humano se convierte en metáfora perfecta de esa disposición abierta que las conexiones informativas tienen hoy en día.

En segundo lugar, las imágenes científicas entran a formar parte de la sociedad y, como no, del arte, que puede disponer de ellas con gran facilidad. El interior del cuerpo humano nunca fue tan visible ni accesible para el personal no especializado como lo es ahora. Esa ubicuidad de la imagen que se comentó anteriormente será fuente de inspiración constante y recurso gráfico inevitable para toda creación contemporánea. El imaginario colectivo ha aumentado, y con él se ha ampliado nuestra concepción formal interior. Si antes estaba reservada al personal quirúrgico o sanitario, hoy en día se ha democratizado de tal manera que ha entrado a formar parte de nuestro imaginario colectivo y de nuestra percepción de identidad.

Retomando la idea, también expresada en la introducción, sobre los cuatro cuerpos que definió Paul Valéry, el arte contemporáneo centrado en el corazón o la sangre se presenta como una interacción de visión, sensación y concepto. Lo formal, lo emocional y lo conceptual se entremezclan en las manifestaciones artísticas presentadas en esta investigación para referirse, de forma conjunta, al *Cuarto Cuerpo* de Valéry, que él mismo intuye como el más completo. Todas las obras aquí presentadas se erigen como intentos de interpretar el yo interno e incluso el yo social desde una perspectiva más

compleja, y por lo tanto, más acorde a la época actual, en la que estas tres dimensiones (formal, emocional y conceptual) son partes integrantes de la idea sobre la propia identidad.

Antonio Damasio ha estudiado de manera extensa la etiología de los sentimientos, y defiende que éstos empiezan en la carne. Según este autor, después de que el cuerpo vea o sienta un estímulo emotivo, desencadena automáticamente una ola de cambios en las vísceras, a medida que el cuerpo se va preparando para la acción. Estos cambios corporales son detectados entonces por la corteza cerebral, que los conecta a la sensación correspondiente que originó el cambio. La imagen mental resultante, que será una emulsión de pensamiento y carne, de cuerpo y mente, es lo que sentimos, una idea que ha pasado a través del recipiente del cuerpo y que constituye una emoción.

Uno de los descubrimientos más sorprendentes de Damasio es que los sentimientos generados por el cuerpo constituyen un elemento esencial del pensamiento racional. Gracias a su experiencia con pacientes con daños cerebrales que afectan a sus sentimientos, y que se muestran incapaces de tomar decisiones razonables, se puede afirmar que la racionalidad necesita a los sentimientos y éstos necesitan al cuerpo. El cuerpo es más que soporte de la vida. Aporta un contenido que es inherente al funcionamiento de la mente.

Como él mismo dice "...puede que las emociones y los sentimientos no sean en absoluto intrusos en el bastión de la razón: pueden hallarse enmallados en sus redes, para lo peor y también para lo mejor". (Damasio, 2009:10)

La red vuelve a aparecer como imagen que conecta los tres cuerpos. Las sensaciones producidas por el cuerpo, entrelazadas con las visiones formales del mismo desde su parte exterior, así como los conceptos producidos por los avances científicos constituyen la visión actual tanto del cuerpo como de la identidad.

Por todo lo expuesto hasta aquí, parece que tanto el corazón como la sangre se convierten en piezas clave para conectar diferentes ámbitos. No sólo el formal, emocional y conceptual recién mencionados, sino también el fisiológico, el religioso, el psicológico, el filosófico, el ético, el médico, etc., como se ha expuesto en la primera parte de esta investigación, en la que se han tratado los antecedentes que estos dos elementos heredan desde distintas perspectivas, haciendo que confluyan en ellos variados significados. Dentro de su gran capacidad conectiva tampoco se puede olvidar la relación que establecen ambos elementos con la Naturaleza. Esta conexión se ha tratado, sobre todo, en el capítulo referido a la sangre arborescente, en el que se habló de la similitud estructural de los vasos sanguíneos con otras manifestaciones naturales a diferente escala, como son los meandros de un río, las ramas de los árboles, los nervios de las plantas, los rayos, etc. Ambos elementos, sangre y corazón, suponen una concepción ancestral de la relación del ser humano con el universo, ya que suponen una equivalencia del macrocosmos (el orden del universo) el microcosmos (el orden individual) y el mesocosmos (el orden de la sociedad en armonía). Una forma de ver, de valorar y de sentir a nuestro ser, el mundo que nos rodea y nuestra relación con los otros.

El recorrido por toda esta investigación ha servido para identificar los

numerosos significados que ambos elementos aportan en el discurso artístico actual, consiguiendo hablar de temas como podrían ser: la trascendencia y la fragilidad simultánea de la vida; el carácter cíclico y fugaz de la existencia; las emociones o el amor; su relación con lo chamánico y ritual; la dualidad de los contrarios, como vida-muerte; la relación del macrocosmos con el microcosmos o la conexión del ser humano con la naturaleza; su capacidad para convertirse en resonadores de las similitudes estructurales en diferentes escalas del universo; etc., Aunque parecen temas diferentes, todos ellos hablan de la vida, pero entendida desde un punto de vista positivo. Son utilizados como vía de celebración de esa vida, como metáforas de ella, convertida a su vez en movimiento. Sin movimiento no hay vida y tanto el carácter rítmico del corazón como el fluir de la sangre son ejemplos claros de esos movimientos vitales, por lo que no sólo se transforman en metáforas visuales de vida. Ellos mismos son un ejemplo claro de la vida.

Por lo tanto, a la gran capacidad conectiva del corazón y la sangre habría que añadir la polisemia de ambos elementos. Estas dos características hicieron que una de las cosas más complicadas de esta investigación fuera precisamente dotarla de un orden. Aunque finalmente se optó por la división en dos partes fundamentales, una histórica y otra referida al arte actual, las conexiones que surgían entre unas imágenes y otras, saltándose toda línea temporal, eran abundantes. Al final de cada capítulo o apartado se podría seguir leyendo en diferentes lugares, casi al modo de *Rayuela*. Finalmente se optó por dotar de un orden cronológico tan sólo a la parte referida a la historia médico-gráfica, optando por un agrupa-

miento temático para el resto de los capítulos. Por ello se recomienda, una vez terminada la lectura del trabajo, una segunda lectura visual por las imágenes que la acompañan, para poder apreciar así ese carácter tan abierto, lleno de relaciones de todo con todo, que presenta este estudio.

Si hasta aquí se habló de las hipótesis planteadas en la introducción, se pasará ahora a la consecución de los objetivos propuestos, que parecen haber sido superados.

Se ha conseguido estudiar los antecedentes históricos, filosóficos, médicos, artísticos o culturales del corazón y la sangre, demostrando que la producción de imágenes de ambos elementos desde los distintos ámbitos se solapa en el tiempo, interactuando de forma multidireccional entre unos y otros.

Se ha realizado con éxito una búsqueda de diferentes manifestaciones artísticas actuales en las que el corazón o la sangre son los puntos de partida, llegando a una inesperada apreciación: si en un principio se creyó que las obras referidas al corazón iban a ser las más abundantes, la investigación ha confirmado que casi hay más artistas trabajando con la sangre que con el corazón.

Por último, tras el recorrido por esta investigación se puede confirmar la vigencia simbólica de ambos elementos en el arte más reciente, y no sólo su vigencia, sino su previsible perpetuación en el arte futuro. Corazón y sangre no están agotados. Parecen reinventarse o adaptarse al momento que les toca vivir. Si han sobrevivido a través de los siglos, continuarán haciéndolo probablemente en épocas posteriores. Su validez y su eficacia se explica en su origen, ya que surgen de lo más

esencial, que es la propia vida. Y el misterio de la vida está aún por resolver, por lo que la continuación de su protagonismo está casi garantizada.

Los avances médicos en materia cardíaca y sanguínea siguen aportando novedades impensables anteriormente. Cuando se cree que una teoría científica está admitida, surge otra más novedosa que la desmantela la anterior. En el caso del corazón, cada vez hay más estudios específicos a él dedicados, demostrando que, aunque profundamente investigado, todavía sigue presentando ciertas incógnitas y por lo tanto, generando nuevos conocimientos, llegando incluso recientemente a lograr sustituir este órgano vital por una máquina transportable. En la actualidad existe una nueva concepción del mismo, que lo entiende como una sola tira muscular enrollada sobre sí misma, que gracias a los impulsos eléctricos genera una capacidad de succión que permite a la sangre de todo el cuerpo volver a él. Este descubrimiento, realizado por el médico español FranciscoTorrent i Guasp (Denia 1931-Madrid, 2005), aunque confirmado por una parte de la comunidad médica, incluso llegando a cambiar todo el protocolo cardiológico de hospitales de gran importancia, como es el de San Pau de Barce-

lona, todavía no ha sido aceptado de forma global.

Otro de los descubrimientos más recientes referidos al corazón confirma que dicho órgano está compuesto por numerosas células nerviosas, similares a las del cerebro, que lo hacen ser sensible a diferentes emociones. En el *Institute of Heartmath*, en California, por ejemplo, numerosas investigaciones afirman que dicho órgano produce un gran campo de electromagnetismo, cuyas características se están estudiando, etc.

En cuanto a la sangre, las investigaciones más recientes se centran en el nivel molecular. La terapia inmunológica, también llamada bioterapia, se basa en expresar, con estimulación externa, los propios anticuerpos del organismo para que ellos luchen contra enfermedades como la leucemia o el cáncer, deteniendo o retardando el crecimiento de células tumorales. Estos anticuerpos se inyectan por vía intravenosa, consiguiendo transportar moléculas radioactivas que actúan directamente sobre las cancerosas al complementarse con ellas.

Otro campo de estudio novedoso sobre la sangre es el referido a la donación del cordón umbilical, que contiene células madre, especializa-

das en la renovación de las células sanguíneas, y que resultan ser muy beneficiosas si se trasplantan a pacientes con la médula ósea dañada, con leucemia o con enfermedades graves de la sangre.

Aunque estos recientes descubrimientos no hayan tenido todavía la aceptación de toda la comunidad científica, la irán ganando probablemente con el tiempo, lo que generará repercusiones a su vez en el ámbito artístico. Es decir, que las imágenes almacenadas en el subconsciente colectivo sobre la sangre o el corazón no son ni pueden ser definitivas. Al no estar agotado el conocimiento sobre ellos, su presencia formal es cambiante y todavía puede seguir cambiando.

Aunque esta investigación tenga forma de tesis doctoral, me costó mucho visualizarla como tal, con un principio y un final. Creo que su estructura responde más a un esquema fractal o arborescente, como se muestra en la ilustración del índice. Vista así, se podría partir del tema del Santo Grial, por ejemplo, para establecer un discurso que partiera de la trascendencia del mismo en la religión cristiana, su continuación en las leyendas artúricas, la importancia del recipiente o vasija en las tradiciones paganas, para llegar a artistas

como Liz Bachhuber o Anish Kapoor. O bien al contrario, partir de las obras actuales para llegar a los antecedentes, en un camino de ida y vuelta que permite varios itinerarios distintos.

Con la ilustración del índice, en la que esta tesis doctoral adquiere la forma de unos vasos sanguíneos, queda más clara la idea de las múltiples conexiones, y por lo tanto lecturas, que se pueden hacer de los diferentes apartados. Un minúsculo capilar está relacionado, en esa estructura arborescente, con otras muchas ramas, y a su vez el recorrido que une unas con otras puede ser múltiple. Si en todas las manifestaciones artísticas actuales presentes en la segunda parte de esta investigación el corazón y la sangre aportan una gran y polisémica significación se debe a las múltiples conexiones que ambos elementos tienen en la época actual con todos los aspectos históricos tratados en la primera parte. Muchos y muchas artistas contemporáneos están relacionándose, ya sea de forma consciente o inconsciente, con todo lo anterior, ya que engloban en sus obras otros momentos y conceptos del pasado. Se convierten así esos artistas en parte de una red histórica, con estructura abierta, similar a la del sistema circulatorio o a la de las ramas de un árbol, que permitiría múltiples lecturas diferentes y que los sitúa como un eslabón más del enorme ciclo de arte y vida que genera la historia.

Si en los orígenes de la humanidad, dentro del ámbito tribal, corazón y sangre estuvieron muy presentes a través fundamentalmente de rituales, con el avance médico que surge fundamentalmente a partir del Renacimiento ese componente más mágico se fue perdiendo a favor del rigor científico, alcanzando su componen-

te físico la mayor relevancia a partir de entonces. Sin embargo, dentro del ámbito artístico, esa fisicalidad sufre una evolución en el arte más reciente, que desplaza el protagonismo de ambos elementos a una dimensión más inmaterial, subconsciente o psicológica, como ya reivindicaban las místicas de la Edad Media haciendo ver que el corazón era algo más que un órgano vital, o como ya predecía Rudolf Steiner al afirmar que el mayor descubrimiento de la ciencia del siglo XX sería descubrir que el corazón no es una bomba, sino mucho más.

En cuanto al título, *Corazón y Sangre* evoca un recorrido circular, que vuelve sobre sí mismo, de forma cíclica, dentro de un circuito cerrado pero a la vez abierto con muchas ramificaciones posibles. Evoca movimiento, pulso, y por lo tanto vida. Se convierte en metáfora de la investigación llevada a cabo. El corazón es el centro desde el que sale la sangre, para volver a entrar en él en menos de un segundo. En este caso el corazón fue el órgano del que partió este trabajo, y que fue protagonista del discurso hasta el descubrimiento de la circulación sanguínea en el siglo XVII. Ese órgano central va perdiendo concreción a lo largo de los capítulos para expandirse y ramificarse, llegando a convertirse en una red vascular, cuya apertura, liquidez y abstracción parecen ir más acordes con la compleja sociedad actual, pero tras es recorrido vascular por el arte más reciente, siempre se vuelve al corazón, que no desaparece del discurso.

De algo tan concreto como son estos dos elementos se puede expandir un discurso que se ramifica y se agranda, tocando temas muy diversos, convertidos aquí en capítulos y subcapítulos. Como si fueran dos semillas convertidas en brotes,

que luego se transforman en ramas, el corazón y la sangre han servido en este trabajo como ejes de una gran red de relaciones. Pero no necesitan de la imagen vegetal, ya que su propia imagen puede hacer visualizar de forma más clara esta investigación. Ambos son metáforas visuales cargadas de simbolismo y significados, pero a su vez son un claro ejemplo de ritmo y movimiento.

Sirvan para concluir unas palabras de Paul Valéry, en las que se hace alusión al carácter cíclico de la sangre, que pasa innumerables veces por el mismo recorrido gracias al impulso del corazón. Corazón y sangre, elementos inseparables desde el punto de vista fisiológico, no son sólo metáforas de ese devenir cíclico de la existencia o de la celebración de la vida. Son además un reflejo de ese acontecer: el corazón como centro del que sale la sangre, y a la vez entra, ambos partes imparables del ciclo de la existencia. Y son también uno de los ejemplos más claros del transcurrir del tiempo y del movimiento. El corazón late y la sangre fluye, por lo que no son sólo metáforas de la vida, son vida ellos mismos.

“Pero esta sangre a su vez no tiene otro empleo que el de revertir al aparato que la regenera lo que es necesario a este aparato para que funcione. El cuerpo *hace sangre que hace cuerpo que hace sangre...* Por otro lado, todos los actos de ese cuerpo son cíclicos con respecto a él, puesto que se descomponen en idas y venidas, contracciones y distensiones, a pesar de que la sangre misma lleva a cabo sus recorridos cíclicos y continuamente da la vuelta a su mundo de carne, en lo cual consiste la vida”. (Valéry, 2010:79)

A series of red, branching lines resembling a tree or a network of veins, starting from the top left and spreading outwards across the white background. The lines are of varying thickness and curve gracefully, creating a complex, organic pattern.

Anexos

Listado de Ilustraciones

2. EL CORAZÓN Y LA SANGRE SE HACEN VISIBLES

2.1. HISTORIA MÉDICO GRÁFICA DEL CORAZÓN Y LA SANGRE

2.1.1. PREHISTORIA INVISIBLE DEL CORAZÓN Y LA SANGRE

Fig.1. *Papiro de Ebers* (fragmento). 1500 a.C. Biblioteca Universitaria de Leipzig.

2.1.2. LA SERIE DE LAS CINCO FIGURAS

Fig. 2. Página de una copia del siglo XIV del libro de Avicena *Canon de Medicina*, en la que se describen órganos internos. Museo Nacional de Damasco.

Fig. 3. Dibujo de la anatomía humana. Original de una de las copias conservadas del libro de Avicena *Canon de Medicina* (980- 1037). Biblioteca Universitaria de Bolonia.

Fig. 4. Ilustración de la *Serie de las cinco figuras* completa. Manuscrito de Ashmole, 1292 aprox. (venas, ar-

terias, nervios, huesos y músculos). Biblioteca Bodleian. Oxford.

Fig. 5. Ilustración del manuscrito *Treatise on the human body* (Tratado del cuerpo humano) mostrando las arterias. c.1292. Biblioteca Bodleian. Oxford.

Fig. 6. Ilustración del libro manuscrito de Mansur ibn Ilyas describiendo las arterias. Siglo XIV. U.S. National Library of Medicine.

Fig. 7. Ilustración del libro manuscrito *La anatomía del cuerpo humano*, de Mansur ibn Ilyas describiendo los nervios. 1450. U.S. National Library of Medicine.

Fig. 8. Ilustración de un manuscrito Benedictino, realizado por un monje de la abadía de Prüfening (Bavaria), 1158. En cada una de las cinco figuras se muestran sistemas fisiológicos diferentes. Aquí el arterial y el venoso.

Fig 9. Ilustración de un manuscrito Benedictino, realizado por un monje de la abadía de Prüfening (Bavaria), 1158. En cada una de las cinco figuras se muestran sistemas fisiológicos diferentes. Aquí huesos, nervios y músculos.

Fig.10. Ilustración de un manuscrito persa fechado en 1396. Museo Británico. Londres.

Fig. 11. Ilustración del libro manuscrito *La anatomía del cuerpo humano*, de Mansur ibn Ilyas. Aparece por primera vez una figura femenina con un feto en su interior. U.S. National Library of Medicine. Siglo XIV.

Fig.12. Ilustración de un manuscrito persa (atribuido a Shikastah-Nastaliq), mostrando las arterias y vísceras. Siglo XVIII.

Fig. 13. Ilustración del manuscrito *Anatomía* de Guido de Vigevano. 1345. Museo Condé. Chantilly.

Figs. 14 y 15. Ilustraciones del manuscrito *Anatomía* de Guido de Vigevano. 1345. Museo Condé, Chantilly.

2.1.3. PROTOMIRADAS VEGETALES

Fig. 16. Ilustración del manuscrito *De arte phisicali et de chirurgia*, de John Arderne, 1412. National Library of Sweden, Estocolmo.

Fig. 17. Ilustración de un Gladiolus, del herbario *Gart der Gesundheit (Hortus Sanitatis)*, Johann Wonnecke von Caub, 1485. Xilografía.

Fig. 18. Ilustración de la página del título del libro *Anathomía corporis humani*, de Mondino de Luzzi. 1493. Publicado por Martin Pollick van Meillerstadt. Leipzig. Xilografía.

Fig. 19. Ilustración de la disección del corazón, del libro *Anathomía corporis humani*, de. Mondino de Luzzi. Edición de 1478. Grabado en madera.

Fig. 20. Ilustración de *Antropologium de hominis dignitate*, de Magnus Hundt. 1501. Xilografía.

Fig. 21. Ilustración de *Antropologium de hominis dignitate*, de Magnus Hundt. 1501. Xilografía.

Figs.22 y 23. Ilustraciones de *Isagogae breues, perlucidae ac uberrimae, in anatomiam humani corporis*, de Jacopo Berengario da Carpi (Bologna: Benedictus Hector, 1523). Anatomía del corazón. Grabado en madera.

Fig. 24. Ilustración de *Isagogae breues, perlucidae ac uberrimae, in anatomiam humani corporis*. Jacopo Berengario da Carpi. (Bologna: Benedictus Hector, 1523). Anatomía del corazón. Grabado en madera.

2.1.4. EL CUERPO COMO TEXTO

Fig. 25. Ilustración del corazón en *De Humanis Corporis Fabrica*, de Vesalio. Libro VI.

Fig. 26. Ilustración del estudio del corazón en *De Humanis Corporis Fabrica*, de Vesalio. 1543. Libro VI, lámina 64.

Fig. 27. Ilustración del estudio del corazón en *De Humanis Corporis Fabrica*, de Vesalio. 1543. Libro VI, lámina 64.

Fig. 28. Ilustración del estudio del corazón en *De Humanis Corporis Fabrica*, de Vesalio. 1543. Libro VI, lámina 65.

Fig. 29. Ilustración del estudio del corazón en *De Humanis Corporis Fabrica*, de Vesalio. 1543. Libro VI, lámina 65.

Fig. 30. Estudio del corazón. Leonardo da Vinci. 1513. Colección de su Majestad la Reina. Castillo de Windsor.

Fig. 31. Estudio del corazón. Leonardo da Vinci. 1513. Colección de su Majestad la Reina. Castillo de Windsor.

Fig. 32. Estudio del corazón. Leonardo da Vinci. 1513. Colección de su Majestad la Reina. Castillo de Windsor.

Fig. 33. Estudio del corazón. Leonardo da Vinci. 1513. Colección de su Majestad la Reina. Castillo de Windsor.

Fig. 34. Ilustración del libro de Juan de Valverde *Historia de la composición del cuerpo humano*. 1556. Pulmones y cavidad torácica.

2.1.5. EDAD DE ORO DE LA ANATOMÍA

Fig. 35. Ilustración del Teatro Anatómico de Leiden, 1609. J.C. vant Woudt (Woudanus)

Anatomía de Lugdono.

Fig. 36. *Teatro Anatómico de Leiden*, 1610. Willem Swanenburg Biblioteca de la Universidad de Leiden.

Fig. 37. Ilustraciones del corazón en *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani*, de Bernharde Sigfried Albinus. 1747. Grabados de Jan Wandelaar.

Fig. 38. Ilustraciones del corazón en *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani*, de Bernharde Sigfried Albinus. 1747. Grabados de Jan Wandelaar.

Fig. 39. *Lección de anatomía del Dr. Frederik Ruysch*, 1683. Adriaen Backer. 141 x 203 cm. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Amsterdam.

Fig. 40. *Los anatomistas C. Boekelman y Jan Six*, 1699. Juriaen Pool. 73 x 114 cm. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Amsterdam.

Fig. 41. Vistas de un corazón. 1780 aprox. Cera y pigmento. Museo de La Specola, Florencia.

Fig. 42. *Venus anatómica*. 1780 aprox. Figura desmontable. Cera y pigmento. Museo de La Specola, Florencia.

2.1.6. DE LA ANATOMÍA ILUSTRADA A LA IMAGEN FUNCIONAL DEL SIGLO XX

Fig. 43. *Corazón, pulmones y grandes vasos vistos en su conjunto.* 1840 aprox. Lámina 4 del tomo IV del *Traite complet de l'anatomie de l'homme* (Tratado completo de anatomía humana). J.M. Bourguery et N.H. Jacob, perteneciente a una edición facsímil de 2005 (Ed.Ergon).

Fig. 44. *Corazón inyectado.* 1840 aprox. Lámina 9 bis del tomo IV del libro *Traite complet de l'anatomie de l'homme* (Tratado completo de anatomía humana). J.M. Bourguery et N.H. Jacob, publicado en París, 1831-54. Perteneciente a una edición facsímil de 2005 (Ed.Ergon).

Fig. 45. *Corazón y pulmones vistos por el plano posterior.* Lámina 5 bis del tomo IV del *Atlas d'anatomie et de chirurgie* (Tratado completo de anatomía humana), de J.M. Bourguery et N.H. Jacob, perteneciente a una edición en blanco y negro de 1862 (Ed. Guérin, París).

Fig. 46. *Corazón y pulmones vistos por el plano anterior.* 1840 aprox. Lámina 4 bis del tomo IV del *Atlas d'anatomie et de chirurgie* (Tratado completo de anatomía humana) de J.M. Bourguery et N.H. Jacob, perteneciente a una edición facsímil de 2005 (Ed.Ergon).

Fig. 47. *Estudio y detalles microscópicos del corazón (detalle).* Lámina 13 del tomo IV del *Atlas d'anatomie et de chirurgie* (Tratado completo de anatomía humana), 1840 aprox. J.M. Bourguery et N.H. Jacob, perteneciente a una edición de 2008 (Ed. Taschen).

Fig. 48. *Vasos y nervios del corazón (detalle).* 1840 aprox. Lámina 12 del tomo IV del *Atlas d'anatomie et de*

chirurgie (Tratado completo de anatomía humana) de J.M. Bourguery et N.H. Jacob, perteneciente a una edición facsímil de 2008 (Ed.Taschen).

Fig. 49. *Corazón seccionado.* 1910 aprox. Max Brödel. Litografía

Fig. 50. *Ilustración del corazón.* F. Netter. 1989.

Figs. 51 y 52. Ilustraciones digitales del corazón. Autoría desconocida.

Fig. 53. Ilustración digital del corazón. Autoría desconocida.

Fig. 54. Ilustración digital 3D del corazón. Autoría desconocida.

Fig. 55. Fotograma de un vídeo hecho con técnicas de animación 3D en el que un corazón opaco comienza a hacerse transparente hasta llegar a ser de cristal, para poder apreciar su interior mientras bombea.

Realizado por HYBRID, una empresa dedicada a la creación de imágenes médicas y científicas. Para ver el vídeo: http://www.hybridmedicalanimation.com/anim_heart.html

2.1.7. CUERPO TRANSPARENTE, FRAGMENTADO Y DIGITAL (SIGLO XXI)

Fig. 56. *Corazón humano seccionado.* Plastinación. Von Hagens.

Fig. 57. *Corazón humano.* Plastinación. Von Hagens.

Fig. 58. Radiografía de torax.

Fig. 59. TAC (Tomografía axial computarizada) de torax.

2.1.8. LA SANGRE, REPRESENTACIÓN ESQUIVA

Fig. 60. Ilustración del manuscrito de Al-Nafis describiendo la circulación

pulmonar y el sistema digestivo. S. XIV.

Fig. 61. Hombre arterial y venoso. Ilustración del libro *De humani corporis*, de Vesalio. 1543.

Fig. 62. Ilustración del libro *Historia de la composición del cuerpo humano*, de Juan de Valverde. 1556. Sistema arterial del cuerpo humano. Wellcome Library.

Fig. 63. Ilustración del libro *Historia de la composición del cuerpo humano*, de Juan de Valverde. 1556. Sistema arterial y venoso del cuerpo humano. Wellcome Library.

Fig. 64. Ilustración del libro *Historia de la composición del cuerpo humano*, de Juan de Valverde. 1568. Sistema arterial y venoso del cuerpo humano. Sistema vascular del cerebro humano, arteria pulmonar, vena pulmonar y sistema portal de venas.. Wellcome Library.

Fig. 65. Circulación sanguínea según William Harvey. Ilustración de *Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus*, 1628.

Fig. 66. Circulación sanguínea según William Harvey. Ilustración de *Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus* (detalle), 1628.

Figs. 67 y 68. Vasos sanguíneos humanos y nervios diseccionados (detalle). Siglo XVII. Sobre panel de madera y barnizados. Atribuido a W. Harvey.

Fig. 69. Vasos sanguíneos humanos y nervios diseccionados (detalle). Siglo XVII. Sobre panel de madera y barnizados. Atribuido a W. Harvey.

Fig. 70. *Anomalía del cruce de la aorta y de las arterias que nacen aquí.* Lámina 33 del tomo IV del libro *Traite complet de l'anatomie de l'homme*

(*Tratado completo de anatomía humana*). J.M. Bourgerie et N.H. Jacob, publicado en París, 1831-54. Pertenece a una edición facsímil de 2005 (Ed.Ergon).

Fig. 71. Representación de la patología de los pulsos en el *Chabing zhinan* (Guía para el examen de las enfermedades), de Shi Fa. 1241.

Fig. 72. Ilustración de *Ars sphygmica*, de Josephus Struthius. 1540.

Fig. 73. Ilustración de *Monochordon symbolico-biomanticum*, de Samuel Hafenreffer. 1640.

Fig. 74. Ilustración de *Musurgia Universalis*, de Athanasius Kircher, 1650.

Fig. 75. Ilustración de *Nouvelle méthode facile et curieuse, pour connaître le pouls par les notes de la musique*, de François Nicolas Marquet. 1769.

Fig. 76. Ilustración de *Essai sur le pouls par rapport aux affections des principaux organes*. Henri Fouquet. 1767.

Fig. 77. Ilustración de una transfusión de sangre de cordero a humano, según M. Purmann. 1705. Wellcome Library.

Fig. 78. Ilustración del artículo *Observations on transfusion of blood*, del Dr. Blundell (13 de junio de 1829) publicado en The Lancet.

Fig. 79. Capilares vistos por Malpighi en 1661 y observados a través de un microscopio. Wellcome Library. Parte superior: pulmones de rana con tráquea. Parte inferior: vista aumentada de un alveolo del pulmón de una rana.

Fig. 80. *Células de la sangre de salmón.* Descripción más antigua de células con sus núcleos. Anton van Leeuwenhoek.1719.

Fig. 81. Descripción de vasos sanguíneos en la cola de una anguila. Leeuwenhoek, 1686. Redibujado por Adams en *Micrographia Illustrata* (1ª ed.). Londres, 1747.

Fig. 82. *Inyecciones vasculares.* Frederick Ruysch (*Epistola anatomica, problematica quarta*. Amstelodami, 1737). Proporciona gran detalle de los capilares.

Fig. 83. Ilustración de una de las obras de Ruysch, en *Thesaurus Anatomicus*, 1701.

Fig. 84. Ilustración de una de las obras de Ruysch, en *Thesaurus Anatomicus*, 1701. Grabado de Cornelis Huyberts.

Fig. 85. Dibujo del libro *Manual de Histología Normal*. 1888. Santiago Ramón y Cajal. Fibras musculares del corazón de la vaca teñidas por el cloruro de oro. A: núcleo. B: sarcolema que pasa de una fibra a otra. C: cemento de unión. D: línea de Krause. E: fibrilla primitiva.

Fig. 86. Lámina y explicación que acompañan el estudio de la textura de la fibra muscular del corazón, en el libro *Manual de Histología Normal*. 1888. Santiago Ramón y Cajal.

Fig. 87. Fotomicrografía de células de sangre de paloma. 1871. Joseph Janvier Woodward, en su libro *Report to the Surgeon General of the United States Army on an improved Method of Photographing Histological Preparations by Sunlight*.

Fig. 88. Fotomicrografía de pequeñas arterias y capilares del pulmón de una rana.1871. Joseph Janvier Woodward, en su libro *Report to the Surgeon General of the United States Army on an improved Method of Photographing Histological Preparations by Sunlight*.

Fig. 89. Muestra de sangre observada bajo el microscopio óptico.

Fig. 90. Muestra de sangre con plaquetas, observada a través de un microscopio óptico.

Fig. 91. Imágenes tomadas en un Microscopio Electrónico de Transmisión (MET).

Fig. 92. Muestra de células de sangre vistas a través del Microscopio Electrónico de Barrido (MEB) sin colorear. Se aprecian leucocitos.

Fig. 93. Glóbulos rojos de la sangre amplificados unas 2000 veces, vistos a través de un Microscopio Electrónico de Barrido (MEB) y coloreados posteriormente.

Fig. 94. Malaria dentro de glóbulos rojos de la sangre, vistos a través de un Microscopio Electrónico de Barrido (MEB). Lennart Nilsson.

Fig. 95. Arco de la aorta en un niño. Fotografía tomada con un endoscopio. Lennart Nilsson.

Fig. 96. Interior del cuerpo humano captado con un escáner GE de última generación.

Fig. 97. Arteria obstruida. Science Photo Library. Angiografía.

Fig. 98. Angiograma abdominal normal mostrando las muchas ramas de la aorta y el suministro de los órganos del abdomen. Science Photo Library.

Fig. 99. Molde de resina de las arterias coronarias de un corazón humano.

Fig. 100. Molde de resina de los vasos sanguíneos de un corazón humano.

Fig. 101. Molde de resina de los vasos sanguíneos de un cerebro humano. Wellcome Collection.

Fig. 102. Arterias de mano derecha adulta. Gunter Von Hagens.

Fig. 103. Corazón humano. Robert Clark.

Fig. 104. Vasos sanguíneos de un corazón humano. Plastinación. Von Hagens.

Fig. 105. Vasos sanguíneos del corazón (plastinación). Body Worlds. Gunther von Hagens, Institute for Plastination, Heidelberg, Germany.

<http://www.columbian.com/news/2012/feb/13/time-to-take-coronary-health-to-heart/>

Figs. 106 y 107. Corazón humano. Los vasos sanguíneos, situados inmediatamente debajo de la superficie del corazón, han sido inyectados con gelatina, haciendo visibles los capilares más pequeños, que forman una minuciosa red arterial. El corazón ha sido deshidratado tras pasar por varias soluciones alcohólicas, y se ha conseguido dejar transparentes unos dos milímetros de la superficie para poder apreciar los vasos sanguíneos. (Imagen en blanco y negro coloreada posteriormente)

2.2. HISTORIA ARTÍSTICO-PLÁSTICA DEL CORAZÓN Y LA SANGRE

2.2.1. CORAZÓN ANTIGUO

Fig. 108. Mamut. Pintura rupestre en la Cueva de *El Pindal*, Asturias. (entre 13.000 y 18.000 años)

Fig. 109. El brujo. Cueva de *Los Letreros* (entre 6.000 y 3.500 a.C.). Almería.

Fig. 110. Cueva de *Los Letreros* (entre 6.000 y 3.500 a.C.), Almería.

Fig. 111. *Juicio de Osiris*, en el Papiro Hunefer. (1275 a.C.). British Museum.

Fig. 112. *Libro de los muertos*, del papiro Kenna, XIX Dinastía (Tebas). Entre 1405 y 1367 a. C.

Fig. 113. *Papiro de Ani* (versión del Libro de los Muertos). Escrito durante la dinastía XVIII, hacia el año 1300 a.C. el papiro mide casi 26 metros. Museo Británico.

Fig. 114. Representación de un corazón en un papiro egipcio. Entre 1300 y 1100 a.C.

Fig. 115. Pectoral con escarabajo alado de Tutankhamón. Dinastía XVIII (1334-1325 a.C.). 9 x 10,5 cm. Oro, lapislázuli, cornalina, turquesa, feldespato, etc. Museo de El Cairo.

Fig. 116. Reverso del pectoral del escarabajo de Tutankhamón. Dinastía XVIII (1334-1325 a.C.). 9 x 10,5 cm. Oro, lapislázuli, cornalina, turquesa, feldespato, etc. Museo de El Cairo.

Fig. 117. Amuleto con forma de corazón-vasija egipcio.

Fig. 118. Amuleto con forma de corazón vasija egipcio.

Fig. 119. Amuletos con forma de corazón-vasija egipcios. Dinastía 19-20 (ca. 1295-1070 a.C.). Metropolitan Museum, Nueva York.

Fig. 120. Amuleto con forma de corazón-vasija. Entre 712 y 304 a.C.

2.2.2. CORAZÓN SACRO

Fig. 121. Dibujo de los graffitis de la Torre del Homenaje de Chinon. 1924. Louis Charbonneau-Lasay.

Fig. 122. Graffitis de la Torre del Homenaje de Chinon. Atribuidos a un templario desconocido. 1308.

Fig. 123. Ilustración de un manuscrito con la representación temprana del Sagrado Corazón de Jesús, en el contexto de las Cinco Llagas. Siglo XV. Colonia.

Fig. 124. Ilustración de un manuscrito con las Cinco Llagas (Libro de oraciones de Waldburg). 1486. Alemania.

Fig. 125. Ilustración de un manuscrito con Las Cinco Llagas (Libro de horas). Mediados del siglo XV. Walters Art Museum.

Fig. 126. *Santa Catalina de Siena*. S. XV. Autor desconocido. Óleo sobre tabla.

Fig. 127. *Santa Catalina de Siena intercambiando su corazón con Jesús*. c.1460. Giovanni di Paolo. Metropolitan Museum of Art

Fig. 128. *Santa Catalina de Siena*. Siglo XV. Iglesia de San Pedro Carpignano, Novara, Italia.

Fig. 129. Primer dibujo del Sagrado Corazón que fue confeccionado por la propia Santa Margarita María de Alacoque. Aprox. 1673.

Fig. 130. *Sagrado Corazón de Jesús*. Óleo sobre lienzo. Pompeo Batoni. 1740. Altar de la capilla Il Gesù, Roma.

Fig. 131. *Sagrado Corazón de Jesús con San Ignacio de Loyola y San Luis Gonzaga*. José de Páez (s. XVIII). museo del Virreinato de Tepozotlan, México.

Fig. 132. Escapularios. Siglos XVII, XVIII y XIX. Colección particular de N. Boyadjian. En su libro *The Heart. Its History, its Symbolism, its Iconography and its Diseases*.

Fig. 133. Sello de Martin Lutero. 1530.

2.2.3. SANGRE SACRA

Fig. 134. *Cristo de los Dolores*. c.1493. Alberto Durero. 30 x 19 cm. Óleo sobre tabla. Galería de Arte Nacional de Karlsruhe.

Fig. 135. *Santísimo Cristo de la Victoria*. Siglo XVII. Domingo de Rioja. Monasterio del Stmo. Cristo de la Victoria. MM Agustinas Recoletas. Serradilla, Cáceres.

Fig. 136. *Cristo como fuente mística*. Parte del Retablo Mayor de la iglesia de San Félix. siglo XVIII. Xátiva.

Fig. 137. *Baño místico de almas* (parte central de un tríptico). Entre 1510-1526. Jean Bellegambe. Óleo sobre tabla. Museo de Bellas Artes de Lille. Francia.

Fig. 138. *La prensa mística*, en Hortus Deliciarum. Copia del original del siglo XII realizada en 1818 por Christian Moritz.

Fig. 139. *La prensa mística* (detalle), en Hortus Deliciarum. Copia del original del siglo XII realizada en 1818 por Christian Moritz.

Fig. 140. *Lagar Místico*. Siglo XVIII. Anónimo.

Fig. 141. *Lagar místico* (detalle de tapiz). Hacia 1500. Museo Catedralicio de Zamora.

2.2.4. SANGRE MÁRTIR

Fig. 142. *Retablo de san Cristóbal. Tablas de san Blas* (detalle). c.1300. Anónimo gótico. Museo del Prado, Madrid.

Fig. 143. *Martirio de los santos San Cosme y San Damián*. Tabla de Fra Angélico. Siglo XV. Museo Nacional del Louvre, París.

Fig. 144. *Martirio de San Cucufate*. Monasterio de San Cugat. 1502-1507. Ainé Bru. MNAC (Museo Nacional de Arte de Cataluña)

2.2.5. CORAZÓN CARITATIVO Y EMBLEMÁTICO

Fig. 145. *Caridad*. 1302-1305. Giotto di Bondone. Capilla de los Scrovegni, Padua.

Fig. 146. *Virgen y Niño con Santos y Figuras Alegóricas*. 1315-1320. Giotto di Bondone. Temple y oro sobre tabla.

Fig. 147. *La Caridad*. Detalle de la puerta de bronce en el porche sur del Baptisterio de San Juan. 1337. Andrea Pisano. Florencia.

Fig. 148. *Fresco en el que aparece la Caridad*. Siglo XIV. Tadeo Gaddi. Basílica de la Santa Cruz, Florencia.

Fig. 149. Emblema de *Emblemata Sacra*, 1624. Daniel Cramer.

Fig. 150. Emblema de *Emblemata Sacra*, 1624. Daniel Cramer

Fig. 151. Emblemas de *Volsinnighe Uytbeelsels*, 1615. Gabriel Rollenhagen.

Fig. 152. Emblemas de *Cor Jesu Amanti Sacrum*, 1635. Antoon Wierix.

Fig. 153. Emblema de *Cor Jesu Amanti Sacrum*, 1635. Antoon Wierix.

2.2.6. CORAZÓN LAICO

Fig. 154. Miniatura anónima de unos derviches sufís bailando. Siglo XVI.

Fig. 155. Derviches bailando en una ceremonia sufí de la rama Mevlevi (Estambul). 2012.

Fig. 156. Miniatura del manuscrito *Le roman de la poire*. 1250. Taller del maestro de Bari. París.

Fig. 157. Cofre alemán. Madera de roble con incrustaciones de marfil, taracea y pintura al temple. Entre 1325 y 1350.

Fig. 158. Cofre alemán (detalle de la pintura interior). Entre 1325 y 1350.

Fig. 159. *La ofrenda del corazón*, Tapisserie d'Arras. Museo de Cluny de París. Principios del siglo XV (1400-1410). Lana y seda. 2,47 x 2,09 m.

Fig. 160. *La influencia de Venus*. Miniatura de *Las epístolas de Otea a Héctor*. Christine de Pizan. París, c.1406.

Fig. 161. *El poder de Venus*. Hacia 1485. Maestro Casper von Regensburg. Grabado.

Fig. 162. Miniatura ilustrando *Le Livre du Coeur d'Amour épris*, atribuida a Barthelémy Eyck. Mitad del siglo XV. Biblioteca Nacional de París.

Fig. 163. Miniatura ilustrando *Le Livre du Coeur d'Amour épris*, atribuida a Barthelémy Eyck. Mitad del siglo XV. Biblioteca Nacional de París.

Fig. 164. Miniaturas de un manuscrito con versos de un poeta a su amada. A la derecha hay un corazón de enamorado, quemándose en fuego mientras es sofocado con lluvia. De una colección de 49 sonetos. Finales del siglo XV.

Fig. 165. Miniatura de *Petit Livre d'Amour* (c. 1500). British Museum, en la que aparece el autor, Pierre Sala, depositando su corazón en una margarita (simbolizando a su dama, llamada Margarita).

Fig. 166. Miniatura de *Petit Livre d'Amour* (c. 1500). British Museum, en la que aparecen dos mujeres cogiendo corazones alados con una red.

Fig. 167. Mosaico de la Emperatriz Zoe. Santa Sofía. Siglo XI. Aparecen unos motivos cordiales en la biblia que sujeta Jesús.

Fig. 168. Vasija griega. Siglo III a.C.

Fig. 169. Fragmento de vasija griega. Una ménade sostiene un tirso forrado de hojas de hiedra y vid. Atenas, 480 a.C.

Fig. 170. Monedas cirenses con motivos cordiales. Siglo VII a.C.

Figs. 171 y 172. Monedas cirenses con motivos cordiales. Siglo VII a.C.

Fig. 173. Dibujos de agua cordiformes de los años 1326, 1330, 1392 y 1425. (Según C.M. Briquet en *Les filigranes*, Ginebra, 1907).

Fig. 174. Dibujos de agua cordiformes de los años 1470, 1496, 1523 y 1600. (Según C.M. Briquet en *Les filigranes*, Ginebra, 1907).

Fig. 175. Juego de naipes diseñados en Francia por el Rey Carlos VII. S. XV.

Fig. 176. Cartas de una baraja alemana, donde los palos eran diferentes: bellotas, hojas, corazones y cascabeles. c. 1540.

Fig. 177. Vidriera con el *Escudo de Jacques Coeur*, famoso empresario de mediados del S.XV. Brujas.

Fig. 178. *Escudo de Jacques Coeur*, famoso empresario de mediados del S.XV. Brujas.

Fig. 179. Molde para bombones. Siglo XIX. Colección particular de N. Boyadjian.

Fig. 180. Piezas de joyería con forma de corazón, decoradas con filigranas en oro o plata. España, Holanda y Portugal. Siglo XIX. Colección particular de N. Boyadjian.

Fig. 181. Ilustración de una postal de San Valentín. Siglo XIX.

Fig. 182. Ilustración de una postal de San Valentín. Siglo XIX.

Fig. 183. Ilustración de una postal de San Valentín. Siglo XIX.

Fig. 184. Ilustración de una postal de San Valentín. Siglo XIX.

Fig. 185. Dibujo de Keith Haring. 1985.

Fig. 186. Dibujo de Keith Haring. 1987.

Fig. 187. *All you need is love, love, love.* 2009. Damian Hirst. 152 x 152 cm. Serigrafía con polvo de diamante.

Fig. 188. *Hanging Heart*, 1994-2006. Jeff Koons.

3 CORAZÓN, SANGRE Y ARTE CONTEMPORÁNEO

3.1. CORAZÓN Y ARTE CONTEMPORÁNEO

Fig. 189. *Las dos Fridas*, 1939. Frida Kahlo. 173 x 173 cm. Museo de Arte Moderno. México.

3.1.1. CORAZÓN TEJIDO

Fig. 190. *Pénétration*. 1993-94. Annette Messager. Algodón, poliéster, lana de angora, luces. National Gallery of Australia, Canberra.

Fig. 191. *Pénétration*. 1993-94. Annette Messager. Algodón, poliéster, lana de angora, luces.

National Gallery of Australia, Canberra.

Fig. 192. *Heart 3*, 2011. Anne Wolf. Tela vaquera.

Fig. 193. *Heart 7*. 2011. Anne Wolf. Tela vaquera.

Fig. 194. *Heart 7*. 2011. Anne Wolf. Tela vaquera.

Fig. 195. *Heart 1*. 2011. Anne Wolf. Tela vaquera.

Fig. 196. *Sin título*, de la serie *Patuá*, 2006. Sonia Gomes. 65 x 36 x 30 cm. Diferentes telas, cordones, etc., cosidos y anclados sobre alambre.

Fig. 197. *Sin título*, de la serie *Torção*, 2012. Sonia Gomes. Dimensiones variables. Diferentes telas, cordones, etc., cosidos y anclados sobre alambre.

Fig. 198. *Sin título*, de la serie *Torção*, 2012. Sonia Gomes. Dimensiones

variables. Diferentes telas, cordones, etc., cosidos y anclados sobre alambre.

Fig. 199. *Lugar, Aconchego*, 2013. Sonia Gomes. 50 x 30 x 20 cm. Diferentes telas, cordones, etc., cosidos y anclados.

Fig. 200. Vista de la exposición *Um Lugar*. Sonia Gomes. (Galería BDMG, Belo Horizonte. Abril de 2008)

Fig. 201. *Erratic Swellings* 2007. Elissa Cox. Latex, abalorios, cable, pintura, tela, cabello, cera, pegamento, espuma. Ohio University Art Gallery.

Fig. 202. *Erratic Swellings*, 2007. Elissa Cox. Latex, abalorios, cable, pintura, tela, cabello, cera, pegamento, espuma. Ohio University Art Gallery.

Fig. 203. *Heart Throb*, 2008. Elissa Cox. Latex, abalorios, cable, pintura, tela, cabello, cera, pegamento, espuma.

Fig. 204. *Heart Throb* (detalle). 2008. Elissa Cox.

3.1.2. EL CORAZÓN COMO RECIPIENTE

Fig. 205. *Double Flask: Inscribed*, (2008). De la serie *Trabajo de laboratorio*. Liz Bachhuber. 34 x 70 x 14 cm. Poliuretano, ramas, tubos de PVC, abrazaderas de acero, doble pipeta.

Fig. 206. *Heart*. 2008. De la serie *Trabajo de Laboratorio*. Liz Bachhuber. 60 x 30 x 20 cm. Poliuretano, ramas, tubos de PVC, abrazaderas de acero.

Fig. 207. *Heart*. 2008. De la serie *Trabajo de Laboratorio*. Liz Bachhuber. 60 x 30 x 20 cm. Poliuretano, ramas, tubos de PVC, abrazaderas de acero.

3.1.3. CORAZÓN GIGANTE

Fig. 208. *An absence of assignable cause*, 2007. Barthi Kher. 173 x 300 x 116 cm. Fibra de vidrio, bindis.

Fig. 209. *An absence of assignable cause*, 2007. Barthi Kher. 173 x 300 x 116 cm. Fibra de vidrio, bindis.

Fig. 210. *An absence of assignable cause*, 2007. (Detalle de los bindis de la superficie). Barthi Kher. 173 x 300 x 116 cm. Fibra de vidrio, bindis.

Fig. 211. Making of de la escultura *An absence of assignable cause*, 2007. Barthi Kher. 173 x 300 x 116 cm.

Fig. 212. Dibujo del proyecto para *El corazón secreto*, en el Gasómetro de Ausburgo. Jaume Plensa. 2014.

Fig. 213. *El corazón secreto*. 2014. Jaume Plensa. 27 x 23 m. Gasómetro de Ausburgo.

Fig. 214. *El corazón secreto*. 2014. Jaume Plensa. 27 x 23 m. Gasómetro de Ausburgo.

Fig. 215. *Corazón independiente rojo*, 2006. Joana Vasconcelos. Plástico translúcido, hierro pintado, cadena de metal, motor, instalación de sonido.

Fig. 216. *Corazón independiente rojo*, (detalle). 2006. Joana Vasconcelos. Plástico translúcido, hierro pintado, cadena de metal, motor, instalación de sonido.

Fig. 217. *Corazón independiente rojo*, (detalle). 2006. Joana Vasconcelos. Plástico translúcido, hierro pintado, cadena de metal, motor, instalación de sonido. Vídeo (para oír la música y verlo girar): <http://www.joanavasconcelos.com/video.aspx?oid=388&vid=26>

Fig. 218. *Corazón Independiente dorado, rojo y negro*. (2004-2006). Joana Vasconcelos.

Fig. 219. *Corazón independiente*. 2008. Joana Vasconcelos. Museo Gucci, Florencia.

Fig. 220. *Circleprototemple*, 2010. Ernesto Neto. Madera, poliamida, espuma, cuerda elástica, tambor de samba, maza. Hayward Gallery, Londres.

Fig. 221. *Circleprototemple* (detalle del interior), 2010. Ernesto Neto. Madera, poliamida, espuma, cuerda elástica, tambor de samba, maza. Hayward Gallery, Londres.

Fig. 222. *Circleprototemple* (detalle del interior), 2010. Ernesto Neto. Madera, poliamida, espuma, cuerda elástica, tambor de samba, maza. Hayward Gallery, Londres.

Fig. 223. *Circleprototemple* (detalle del interior), 2010. Ernesto Neto. Madera, poliamida, espuma, cuerda elástica, tambor de samba, maza. Hayward Gallery, Londres.

3.1.4. ILUSTRACIÓN ANATÓMICA IMAGINARIA

Fig. 224. *Caged*. Travis Bedel.

Fig. 225. *Heart in my throat*. Travis Bedel.

Fig. 226. *Thorns*. Travis Bedel.

Fig. 227. *Indurate (endure)*. Travis Bedel.

Fig. 228. *Sin título*. Travis Bedel.

Fig. 229. *Adore*. Travis Bedel.

Fig. 230. *This is what it feels like*. Travis Bedel.

Fig. 231. *Vitality*, 2013. Tiffany Bozic. 81 x 55 cm. Acrílico sobre madera.

Fig. 232. *The Best Intentions*. 2012. Tiffany Bozic. 101 x 89 cm.

Fig. 233. *First frost*. 121 x 76 cm. Tiffany Bozic. Acrílico sobre madera.

Fig. 234. *Discomedusae*. Ilustraciones de un tipo de medusa (desmonema annasethe), para *Kunstformen der Natur* (Obras de arte en la Naturaleza). Libro de litografías del biólogo alemán Ernst Haeckel. 1904.

Fig. 235. *When the Rain Came*, 2011. Tiffany Bozic. 137 x 61 cm. Acrílico sobre madera de arce.

Fig. 236. *Hypodermal Dwelling*, 2012. Vesna Jovanovic. 73 x 58 cm. Tinta, grafito, lápices de colores y lápices acuarelables sobre papel.

Fig. 237. *Corazón Extraño*, 2011. Vesna Jovanovic. 43 x 35 cm. Tinta, carboncillo, grafito y lápiz blanco sobre papel.

Fig. 238. *Cordis*. 2011. Vesna Jovanovic. 152 x 101 cm. Acuarela, lápices de colores y tinta sobre papel.

Fig. 239. *Cordis* (detalle). 2011. Vesna Jovanovic. 152 x 101 cm. Acuarela, lápices de colores y tinta sobre papel.

Fig. 240. *Cordiform*, 2008. Vesna Jovanovic. 60 x 45 cm. Tinta y lápiz blanco sobre papel.

Fig. 241. *Cordiform Permutation*, 2008. Vesna Jovanovic. 152 x 101 cm. Acuarela y lápices de colores sobre papel.

3.1.5. CORAZÓN Y SANGRE, RITUAL POLÍTICO

Fig. 242. *Lunares*. Acción / Performance. Pilar Albarracín. 2004. (1' 26") Documentación videográfica y fotográfica.

Fig. 243. *Lunares*. Acción / Performance. Pilar Albarracín. 2004. (1' 26") Documentación videográfica y fotográfica.

Fig. 244. *Lunares*. Acción / Performance. Pilar Albarracín. 2004. (1' 26") Documentación videográfica y fotográfica.

Para ver el vídeo: <http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos13.html>

Figs. 245, 246, 247. *Prohibido el cante* (fotogramas del vídeo). 2000. Pilar Albarracín. Performance. Video, color, sonido. 6'20 minutos. Para ver el vídeo: <http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos6.html>

Fig. 248. *Lecho rojo*. (Performance). 12 de junio de 2007. Beth Moysés. DA2 Salamanca.

Fig. 249. *Lecho rojo*. (Performance). 12 de junio de 2007. Beth Moysés. DA2 Salamanca.

Fig. 250. *Lecho rojo*. (Performance). 12 de junio de 2007. Beth Moysés. DA2 Salamanca.

Fig. 251. *Huecos del alma*. Fotogramas del vídeo de la performance. 4'57 minutos. Beth Moysés. Sevilla. 2004. Para ver el vídeo: http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=4402

Fig. 252. Fotografías de la performance *Sangre pero no muero*. 2010. Isa Sanz. Campo Grande, Valladolid. Para ver el vídeo: <http://www.isasanz.com/español/obra/sangre-pero-no-muero-performance-art/>

3.2. SANGRE Y ARTE CONTEMPORÁNEO

3.2.1. SANGRE Y PIGMENTO, COLOR Y MATERIA RITUAL

Fig. 253. Recreación de un enterramiento neandertal. Yacimiento de Shanidar IV. (70.000-45.000 a.C.). Irán.

Fig. 254. *Venus de Laussel*. Época Paleolítica. Musée d'Aquitaine (Burdeos, Francia).

Fig. 255. Restos de pigmento ocre encontrado en el yacimiento de Maastricht-Belvédère. (250.000 años)

Fig. 256. Concentración de hematite fotografiado a través del microscopio.

Fig. 257. *Sin título*, serie *Siluetas*, en Iowa, 1976-1978. Ana Mendieta. Colección Galerie Lelong.

Fig. 258. *Sin título*, serie *Siluetas*, 1980. Ana Mendieta. Colección Galerie Lelong.

Fig. 259. *Sin título*, serie *Siluetas*, México, 1976. Ana Mendieta.

Fig. 260. *Sin título*, serie *Siluetas*. México, 1973-1977. Ana Mendieta.

Fig. 261. *Croacia*. 2012. Bosco Sodi. 200 x 280 cm.

Fig. 262. Manos de Bosco Sodi mientras trabaja en su estudio de Nueva York.

Fig. 263. *Croacia* (detalle) 2012. Bosco Sodi. 200 x 280 cm.

Fig. 264. *Croacia*. 2012. Bosco Sodi. 200 x 280 cm.

Fig. 265. *Croacia*. 2012. Bosco Sodi. 200 x 280 cm.

Fig. 266. *Red Giant*, 2012. De la serie *Life force*. Jordan Eagles. 72 x 60 x 4 cm.

Sangre y bronce conservado en plexiglás, resina UV. Para ver unos vídeos sobre su proceso técnico: <http://www.jordaneagles.com/videos/>

Fig. 267. *Sangre/espíritu*. (uno de los paneles) 45 x 61 x 5 cm. Jordan Eagles. Sangre, gasa, cobre, plexiglás, resina UV.

Fig. 268 y 269. *Blood/spirit*. (Sangre/espíritu). Jordan Eagles. Sangre, gasa, cobre, plexiglás, resina UV. 81 x 20 cm. cada panel.

Fig. 270. *Blood / Spirit*. (Detalle). Jordan Eagles.

Fig. 271. *Blood / Spirit*. (Detalle). Jordan Eagles.

Fig. 272. *Blood / Spirit*. (Detalle). Jordan Eagles.

Fig. 273. *BDLF1*. Jordan Eagles. 121 x 121 x 7 cm. Sangre, polvo de sangre, cobre, resina UV sobre plexiglass.

3.2.2. SANGRE DIGITAL

Fig. 274. *Smile*, 2011. De la serie *The face of another*. Oleg Dou.

120 x 120 cm C-print sobre Diassec.

Fig. 275. *Mask*, 2011. De la serie *The face of another*. Oleg Dou.

120 x 120 cm C-print sobre Diassec.

Fig. 275. *Rombs 2*, 2011. De la serie *The face of another*. Oleg Dou.

120 x 120 cm C-print sobre Diassec.

Fig. 276. *Dots*, 2011. De la serie *The face of another*. Oleg Dou.

120 x 120 cm C-print sobre Diassec.

Fig. 277. *Dots 2*, 2011. De la serie *The face of another*. Oleg Dou.

120 x 120 cm C-print sobre Diassec.

Fig. 278. *Heart*, de la serie *Nuns*, 2007. Oleg Dou.

3.2.3. SANGRE MENSTRUAL, CÓSMICA Y UNIVERSAL

Fig. 279. Fotograma de *Blutclip* (Blood Clip), 1993. 2min 27sec. Pipilotti Rist.

Para ver el vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=0IX4FAP4DuY>

Fig. 280. Fotograma de *Blutclip* (Blood Clip), 1993. 2min 27sec. Pipilotti Rist.

Fig. 281. Fotograma de *Blutclip* (Blood Clip), 1993. 2min 27sec. Pipilotti Rist.

Para ver el vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=0IX4FAP4DuY>

Fig. 282. *Aqua Yantra*. 2009. Isa Sanz. 100 x 100 cms.

Fig. 283. *Hermanas de sangre*. 2007. 100 x 100 cm. Isa Sanz.

Fig. 284. *Visión*, 2009. 150 x 100 cm. Isa Sanz.

Fig. 285. *Emoción*, 2009. 150 x 100 cm. Isa Sanz.

Fig. 286. *Cuerpo*, 2009. 150 x 100 cm. Isa Sanz.

Fig. 287. *El periodo* (2006). Eulalia Valldosera.

Fig. 288. *El periodo* (2006). Eulalia Valldosera.

Fig. 289. *El periodo* (2006). Eulalia Valldosera.

3.2.4. REDES QUE ATRAPAN

Fig. 290. Simulación informática de la Teoría de cuerdas.

Fig. 291. Simulación informática de la Teoría de cuerdas.

Fig. 292. Dibujo de la serie *Red Line*, 2012. Shiharu Shiota. Témpera sobre papel.

Fig. 293. *Sincronizando hilos y rizomas*, 2012. Chiharu Shiota. Casa Asia, Barcelona.

Fig. 294. *Sincronizando hilos y rizomas*, 2012. Chiharu Shiota. Casa Asia, Barcelona.

Fig. 295. Fotograma del vídeo *Wall*, 2010. Chiharu Shiota.

Fig. 296. Detalle de un fotograma del vídeo *Wall*, 2010. Chiharu Shiota.

Fig. 297. *Visceralab*, 2008. Alison Petty Raguette. Porcelana, PVC, acero inoxidable, agua y pigmento.

Fig. 298. *Visceralab*, 2008. Alison Petty Raguette. Porcelana, PVC, acero inoxidable, agua y pigmento.

Fig. 299. *Visceralab* (detalle), 2008. Alison Petty Raguette. Porcelana, PVC, acero inoxidable, agua y pigmento.

Fig. 300. *Visceralab*, 2008. Alison Petty Raguette. Porcelana, PVC, acero inoxidable, agua y pigmento.

Fig. 301. *Visceralab* (detalle), 2008. Alison Petty Raguette. Porcelana, PVC, acero inoxidable, agua y pigmento.

Fig. 302. *Serie Cross Section*, 2008. Alison Petty Raguette. Porcelana, silicona y seda.

Fig. 303. *Serie Cross Section*, 2008. Alison Petty Raguette. Porcelana, silicona y seda.

Fig. 304. *Entre tú y yo*. 2012. Guillermo Mora. Dimensiones variables (pieza móvil). Técnica mixta sobre bastidores fragmentados y ensamblados mediante bisagras metálicas. NOESTUDIO, Madrid.

Fig. 305. *Entre tú y yo*. 2012. Guillermo Mora. Dimensiones variables (pieza móvil). Técnica mixta sobre bastidores fragmentados y ensamblados mediante bisagras metálicas. NOESTUDIO, Madrid.

Fig. 306. *Entre tú y yo*. 2012. Guillermo Mora. Dimensiones variables (pieza móvil).

Técnica mixta sobre bastidores fragmentados y ensamblados mediante bisagras metálicas. ARCO, Galería Formato Cómodo, Madrid.

Fig. 307. *No consigo*, 2011. Guillermo Mora. Dimensiones variables (pieza móvil). Técnica mixta sobre bastidores fragmentados y ensamblados mediante bisagras metálicas.

3.2.5. SANGRE ARBORESCENTE

Fig. 308. Lago Nasser, Egipto.

Fig. 309. Parque Nacional de Doñana, España.

Fig. 310. Gran Cañón del Colorado, EE.UU.

Fig. 311. *Campo de relámpagos*. 1977. Walter de María. Quemado, Nuevo México.

Fig. 312. Ramas de un árbol. (Salix Tortuosa)

Fig. 313. Nervios de una hoja.

Fig. 314. Dendrita de Magnesio sobre pirolusita.

Fig. 315. Capilares en el cuerpo humano.

Fig. 316. *El mundo entero es medicina*. 2010. Pamen Pereira. 90 x 145 cm. Dibujo de pan de oro y óleo.

Fig. 317. *Paisaje dorado*. 2010. Pamen Pereira. 18 x 27 cm. Pan de oro y óleo sobre papel.

Fig. 318. *Naturaleza revelada*. Pamen Pereira. Ramas pintadas con mirilla..

Fig. 319. *Naturaleza revelada* (detalle). Pamen Pereira. Ramas pintadas con mirilla.

Fig. 320. *Sentimental Vein*. 2005. Adoka Niitsu. 180 x 90 x 90 cm. Instalación interactiva. Filtro térmico con cambio cromático (cambia de color con el calor).

Fig. 321. *Sentimental Vein*. 2005. Adoka Niitsu. 180 x 90 x 90 cm. Instalación interactiva. Filtro térmico con cambio cromático (cambia de color con el calor).

Fig. 322. *Sentimental Vein*. 2005. Adoka Niitsu. 180 x 90 x 90 cm. Instalación interactiva. Filtro térmico con cambio cromático (cambia de color con el calor).

Fig. 323. *Capilares I*. 2001. Javier Pérez. 76 x 108,4 cm. Acuarela sobre papel.

Fig. 324. S/T (Paisaje). 2006. Javier Pérez. 61 x 47 cm. Acuarela sobre papel.

Fig. 325. *Reticulae Natura VII*. 2014. Javier Pérez. Pan de oro y técnica mixta sobre pergamino.

Fig. 326. *Paisaje interior I-III*. 2006. Javier Pérez. 267 x 100 cm. Impresiones cromogénicas en color.

Fig. 327. *Mutaciones*. 2004. Javier Pérez. Palacio de Cristal. Madrid.

Fig. 328. *Mutaciones*. 2004. Javier Pérez. Palacio de Cristal. Madrid.

(para oír el sonido de la instalación) https://www.youtube.com/watch?v=OLYfCQ8PL_c

3.2.6. SANGRE VIVA ATRAPADA

Fig. 329. *Self*, 1991. Marc Quinn. Sangre congelada y equipo de refrigeración.

Fig. 330. *Self*, 1996. Marc Quinn. Sangre congelada y equipo de refrigeración.

Fig. 331. *Self*, 2001. Marc Quinn. Sangre congelada y equipo de refrigeración.

Fig. 332. *Self*, 2006. Marc Quinn. Sangre congelada y equipo de refrigeración.

Fig. 333. *Self conscious*. 2011. Marc Quinn. Sangre congelada y equipo de refrigeración.

Fig. 334. *Self*, 2011. Marc Quinn. Sangre congelada y equipo de refrigeración.

3.2.7. SANGRE QUE TE TRAGA

Fig. 335. *Casino*, 2005. Annette Messager. Seda, cuerda, goma, varios elementos, tubos fluorescentes de fibra óptica, ventiladores, software. MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey).

Fig. 336. *Casino* (detalle), 2005. Annette Messager. Seda, cuerda, goma, varios elementos, tubos fluorescentes de fibra óptica, ventiladores, software. MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey)

Para ver como se mueve:
<https://www.youtube.com/watch?v=PskYHNSvDJo> (minuto 2.46)

Fig. 337. *Blood*, 2000. Anish Kapoor. 15 x 231 x 122 cm. Fibra de vidrio y laca.

Fig. 338. *Leviatán* (vista interior). 2011. Anish Kapoor. 33 x 100 x 72 metros. PVC. Grand Palais. Monumenta 2011.

Fig. 339. *Leviatán* (vista interior). 2011. Anish Kapoor. 33 x 100 x 72 metros. PVC. Grand Palais. Monumenta 2011.

Fig. 340. *Leviatán* (vista exterior). 2011. Anish Kapoor. 33 x 100 x 72 metros. PVC. Grand Palais. Monumenta 2011.

3.2.8. SANGRE EVANESCENTE

Figs. 341, 342 y 343. Fotogramas de *Rivers and tides* (Rios y mareas), un documental sobre Andy Goldworsthy de Thomas Riedelsheimer.

Figs. 344 y 345. Fotogramas de *Rivers and tides* (Rios y mareas), un documental sobre Andy Goldworsthy de Thomas Riedelsheimer.

Figs. 346, 347 y 348. Fotogramas de *Rivers and tides* (Rios y mareas), un documental sobre Andy Goldworsthy de Thomas Riedelsheimer.

Fig. 349. Fotograma de *Rivers and tides* (Rios y mareas), un documental sobre Andy Goldworsthy de Thomas Riedelsheimer.

CRONOLOGÍA

Acontecimientos médicos

Acontecimientos religiosos o históricos

Acontecimientos artísticos

Cuadro cronológico

FECHAS	ACONTECIMIENTOS
Paleolítico	Primera representación de un corazón. Pintura rupestre de la cueva de <i>El Pindal</i> . Asturias.
Neolítico	Representación de corazones planos en La Cueva de <i>Los Letreros</i> . Almería.
3500-2000 a.C	Civilización Sumeria. Invención de la escritura cuneiforme. Primeros textos literarios en los que aparece el corazón (Epopéya de Gilmaresh).
1500 a.C.	Egipto. <i>Papiro de Ebers</i> . Contiene el primer Tratado del corazón que se conserva. Es un documento escrito en hierático, pero no presenta ilustraciones del corazón ni del sistema sanguíneo.
1500-1000 a.C.	Amuletos egipcios realizados en piedra (jade, ágata, etc.) con forma de corazón vasija, con dos pequeñas asas laterales.
1400-1300 a.C.	Representación de corazones en la balanza del juicio tras la muerte. Libro de los muertos. Egipto.
s. VII a.C.	Monedas cirenses con motivos cordiales.
460-377 a.C.	Hipócrates de Cos, médico de la Antigua Grecia, escribe el libro <i>Teoría de los temperamentos</i> .
s. IV a.C.	Alcmeón de Crotona, discípulo de Pitágoras. Primero en exponer que el entendimiento se encontraba en la cabeza y no el corazón.
s. III a.C.	Herófilo de Calcedonia (c.335-280 a.C.). Fundador de la Escuela de Alejandría de Medicina. Primero en realizar disecciones anatómicas públicas. Diseccionó el corazón y estudió el pulso.

- s. III a.C. Aristóteles (384-322 a.C.). Atribuyó tres ventrículos al corazón. Nombró la arteria principal del corazón como aorta. Realizó disecciones de animales y le atribuyó al corazón un papel importante, afirmándolo como sede del alma.
- s. III a.C. Vasijas griegas con decoraciones de corazones planos y geométricos, más cercanos a motivos vegetales que al órgano anatómico.
- 290 a.C. Erasítrato de Ceos (c.304-250 a.C.). Fundador de la Escuela de Alejandría de Medicina. Continuó con las disecciones, al igual que Herófilo. Pensó que las arterias contenían aire, que pasaba de los pulmones al corazón, donde se transformaba en espíritu vital.
- s. II a.C. Claudio Galeno (129-200 a.C.). Descubrió que las arterias transportaban sangre. Había dos clases de sangre: la espiritual (Ventrículo izdo), y la venosa (ventrículo dcho). Realizó disecciones de animales. Recopiló el saber médico anterior y estableció su Teoría de los cuatro humores.
- s. I Aulo Cornelio Celso (25 a.C.- 50 d.C) escribe *De Medicina*, un tratado que recopila el saber de los médicos alejandrinos.
- s. III El médico chino Wang Shuhe (180-270) escribe su obra *Maijing* (El clásico del pulso), en la que describe (por escrito) 24 variantes principales del pulso.
- 1020 aprox. Avicena (Ibn Sina) (980-1037) escribe *Canon de Medicina*, enciclopedia médica de 14 volúmenes. Primeras ilustraciones médicas medievales (Serie de las Cinco Figuras).
- 1120 aprox. San Bernardo de Claraval (1190-1153) escribe sus *Comentarios al Cantar de los Cantares*, en el que aparece la primera referencia escrita al Sagrado Corazón de Jesús.
- 1158 Manuscrito Benedictino (abadía de Prüfening (Bavaria), en el que aparece la Serie de las Cinco Figuras con rasgos occidentalizados.
- 1163 IV Concilio de Tours. Prohibía el ejercicio de la medicina a clérigos, para separarlos del contacto con la sangre y evitar cualquier responsabilidad con la muerte.
- 1199 Primera visión medieval del Sagrado Corazón de Jesús en una aparición a la mística Santa Lutgarda (1182-1246).
- 1207-1273 Yalal ad-Din Muhammad Rumi, también conocido como Rumi, gran pensador y místico sufí. En sus escritos, que alcanzan gran difusión, el corazón es gran protagonista (pero de forma literaria).
- 1215 IV Concilio de Letrán. El Papa Inocencio III (1161-1216) confirma el misterio de la transustanciación de la sangre.
- 1224 Estigmas de San Francisco de Asís (1182-1226)

- 1232 La religiosa Beatriz de Nazareth (1200-1269) escribe *De los siete grados del amor*, texto en el que narra su experiencia mística, en la que Jesús se le aparece y transverbera su corazón con una flecha.
- 1239-1245 Ibn Nafis (1210-1288) médico sirio, describe por primera vez en un manuscrito titulado *Sharh Tashrrih al-Qanun* (Comentario de la anatomía del canon de Avicena) la circulación menor de la sangre, contradiciendo las teorías de Galeno o Avicena al respecto.
- 1241 El médico chino Shi Fa escribe *Chabing Zhinan* (Guía para el examen de las enfermedades), en la que se representan gráficamente 33 clases de pulso diferentes (constituyen las primeras representaciones gráficas del pulso).
- 1250 Primera ilustración del corazón en contexto romántico, como símbolo del amor romántico, perteneciente al manuscrito *Le Roman* de la *Poire*. Taller de Bari.
- 1260 Primer manuscrito de *La Leyenda Dorada*, de Santiago de la Vorágine (1230-1298), en la que se narran las vidas de los santos y santas.
- 1286 Primera mención a una disección en Italia.
- 1292 Manuscrito de Ashmole. Aparece la Serie de las Cinco Figuras (venas, arterias, nervios, huesos y músculos).
- 1294 Clara de Montefalco (1268-1308) experimenta una visión mística en la que Jesús le clava su cruz en el pecho.
- siglo XIV Ilustraciones de manuscritos de la Serie de las Cinco Figuras. Representaciones gráficas del sistema circulatorio.
- 1302-1305 Primera representación pictórica de un corazón como atributo de la alegoría de La Caridad. Realizado por Giotto di Bondone en la capilla de los Scrovegni, en Padua.
- 1306 Primera disección pública, realizada por Mondino de Luzzi (1270-1326) en la Universidad de Bolonia.
- 1308 Sagrado Corazón de la Torre de Chinon, grabado en piedra por un autor desconocido (templario)
- 1316 Mondino de Luzzi (1270-1326) escribe el tratado *Anatomía*, pero no se publica hasta 1478. Dice haber diseccionado a dos mujeres en 1315 (serían las primeras de las que hay constancia).
- 1326 Primeros dibujos de agua cordiformes de los fabricantes de papel europeos.
- 1337 Andrea Pisano realiza un relieve para la puerta del Baptisterio de Florencia en el que representa un corazón como atributo de La Caridad.

- 1345 Guido de Vigevano (1280-1349) publica su manuscrito *Anatomia designata per figuras*, con ilustraciones bastante esquemáticas, ya diferentes a las de la Serie de las Cinco Figuras. Primera constancia gráfica de una disección.
- 1378 Santa Catalina de Siena (1347-1380) experimenta un éxtasis religioso durante el que se sumerge en la sangre de Cristo como símbolo de la unión mística con él, llegando a intercambiar sus corazones.
- 1405 Autorización para realizar autopsias en la Universidad de Bolonia.
- 1406 Primera ilustración de un manuscrito en la que aparece el corazón como un atributo de Venus, en *Las epístolas de Otea a Héctor*, de Christine de Pizan.
- 1412 John Arderne (1307-1392) escribe *De arte phisicali et de chirurgia*. En él aparecen miniaturas anatómicas con un estilo propio, no heredado de la Serie de las Cinco Figuras.
- 1429 Autorización para realizar autopsias en la Universidad de Padua.
- 1450 Manuscrito de Mansur ibn Ilyas *La anatomía del cuerpo humano*, también conocido como *La anatomía de Mansur*. En él aparecen ilustraciones de la Serie de las Cinco Figuras, con una sexta femenina, de una mujer con un feto en su interior.
- 1450 El empresario Jacques Coeur (1395-1456) termina de construir su palacio en Brujas. En la fachada hay numerosos corazones decorativos que hacen honor a su apellido en su escudo.
- 1454 Juego de naipes diseñados en Francia por el Rey Carlos VII (1403-1461), en el que aparecen los cuatro palos: rombos, picas, corazones y tréboles.
- 1455 Imprenta de Gutenberg
- 1460 Giovanni di Paolo pinta a Santa Catalina intercambiando su corazón con Jesús.
- 1478 Primera impresión de *De medicina*, de Aurelio Cornelio Celso (25 a.C.-50 d.C.). Enciclopedia del saber médico egipcio que hasta entonces circulaba en forma de manuscritos.
- 1478 Primera impresión de *Anathomia corporis humani*, de Mondino de Luzzi (1270-1326). (Contiene la primera representación anatómica del corazón con intención descriptiva, realizada mediante xilografía)
- 1478 El Papa Sixto IV (1414-1484) autoriza por primera vez las disecciones.
- 1485 Se publica el herbario *Hortus Sanitatis*, de Johann Wonnecke von Caub.
- 1486 Ilustraciones de manuscritos con las Cinco Llagas de Cristo.

- 1493 Alberto Durero pinta el *Cristo de los Dolores*.
- 1500 aprox. Miniaturas con corazones en los libros *Le livre du Coeur d'Amour épris* (atribuidas a Barthelémy Eyck), y *Petit Livre d'Amour*.
- 1501 Publicación de *Antropologium de hominis dignitate*, de Magnus Hundt (1449-1519). Contiene ilustraciones del corazón no naturalistas (xilografías).
- 1513 Primeras ilustraciones de Leonardo da Vinci (1452-1519) del corazón. No publicadas hasta el siglo XIX.
- 1523 Publicación de *Isagogae breues, perlucidae ac uberrimae, in anatomiam humani corporis*, de Jacopo Berengario da Carpi (Modena, ca1460-1530). Contiene ilustraciones xilográficas del corazón. Muestra por primera vez las válvulas.
- 1531 Se publica el primer libro con emblemas, titulado *Emblematum Liber*, de Andrea Alciato (1492-1550),
- 1523 El Papa Clemente VII (1478-1534) confirma la autorización de la disección de cadáveres del Papa Sixto IV.
- 1530 Martin Lutero crea su sello personal con un corazón en el centro.
- 1540 Josephus Struthius (1510-1569), en su libro *Ars sphygmica*, realiza las primeras representaciones gráficas del pulso sanguíneo con notas musicales en el contexto europeo.
- 1540 Baraja de cartas alemana, con palos diferentes: bellotas, hojas, corazones y cascabeles
- 1543 Andrea Vesalio (1514-1564) publica *De humanis corporis fabrica*. Incluye numerosas ilustraciones xilográficas del interior del cuerpo humano (300).
- 1553 Miguel Servet (1511-1553) escribe *Christianismi Resstitutio*, libro teológico en el que describe la circulación pulmonar, hecho por el que es condenado a la hoguera. Quizá conoció escritos de Ibn Nafis.
- 1556 Juan Valverde de Amusco (1525-1587) publica *Historia de la composición del cuerpo humano*. Sigue el estilo de Vesalio. Describe la circulación menor y aparecen 42 ilustraciones del corazón y del sistema sanguíneo, pero en esta ocasión con la novedad de ser láminas calcográficas.
- 1559 Realdo Columbus (1516-1559) publica *De Re Anatomica*. Uno de los mejores anatomistas de Padua. Describe la circulación pulmonar. Quizá basado en Servet, pero no lo nombra.
- 1562 Santa Teresa de Jesús (1515-1582) experimenta una visión en la que se le aparece un ángel que le clava una flecha ígnea en su corazón.

- 1584 Construcción del primer teatro anatómico, en la Universidad de Padua.
- 1593 Andrea Cesalpino (1519-1603). Universidad de Pisa. Describió la circulación de la sangre como una "circulación química", basada en la repetida evaporación y condensación de la sangre en *Quaestionum medicarum libri duo*.
- 1596 Teatro anatómico de la Universidad de Leiden.
- 1609-1610 Grabados de teatros anatómicos de Leiden.
- 1628 William Harvey (1578-1657) publica "*Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus*", en la que expone su descubrimiento sobre la circulación de la sangre. Ya había hecho mención a estas ideas en unas hojas manuscritas para una conferencia en 1616
- 1629 Se publica *The flammulae Amoris S.P. Agustini*, de Michel Hoyer. Contiene finos emblemas con el corazón de San Agustín.
- 1635 Se publica *Schola Cordis*, de Van Haeften (1588-1648), que contiene cincuenta y cinco emblemas con corazones, ilustrados con grabados por Boethius à Bolswert.
- 1635 Se publica *Cor Jesu Amanti Sacrum*, de Antoon Wierix, con emblemas de temática religiosa en los que está muy presente el corazón.
- 1637 Teatro anatómico de la Universidad de Bolonia.
- 1640 Samuel Hafenreffer, en su libro *Monochordon symbolico-biomanticum* traduce a música los principales pulsos.
- 1650 Athanasius Kircher, en su libro *Musurgia universalis*, también traduce los principales pulsos a música.
- 1660 Comienza a utilizarse el microscopio.
- 1660 Marcelo Malpighi (1628-1698). Descubrió los capilares, poniendo fin al enigma de cómo la sangre pasaba de las arterias a las venas. Primeras representaciones gráficas de células sanguíneas y de los capilares vistos a través del microscopio. En 1661 realiza el primer dibujo de la historia de los capilares vistos a través del microscopio.
- 1663 Teatro anatómico de la Universidad de Upsala.
- 1665 Robert Hooke publica *Micrographia*, primer libro de la historia con imágenes microscópicas, aunque no hay ninguna de la sangre.
- 1667 Jean Baptiste Denis publica una transfusión sanguínea de animales (corderos o vacas) a humanos. (Aunque resultará fallida).

- 1673 Santa María de Alacoque (1647-1690) experimenta una visión mística en la que se le aparece Jesús con una herida abierta en su pecho y con el corazón sangrando.
- 1680 Se publica el *Tratado de pintura*, de Leonardo da Vinci . (Libro de anatomía artística)
- 1683 Adriaen Backer realiza el óleo lección de anatomía del Dr. Frederik Ruysch.
- 1688 Juriaen Pool realiza el retrato al óleo de los anatomistas C. Boekelman y Jan Six. El primero aparece con un corazón disecado en la mano.
- 1701 Anton van Leeuwenhoek (1632-1723). Primeras representaciones de células sanguíneas con sus núcleos y dibujos de vasos sanguíneos.
- 1705 Frederik Ruysch publica *Thesaurus Anatomicus*, con grabados (realizados por Cornelis Huyberts) en los que aparecen vasos sanguíneos mezclados con elementos artísticos como si de vanitas o memento mori se tratara.
- 1719 M.Purmann realiza una ilustración de una transfusión de sangre de un cordero a un ser humano.
- 1719 Anton van Leeuwenhoek realiza el primer dibujo de células de la sangre (de un salmón), vistas a través del microscopio.
- 1747 El Papa Benedicto XIII, a petición de las Carmelitas de España e Italia, estableció la fiesta de la transverberación del corazón de Santa Teresa.
- 1747 Bernharde Sigfried Albinus (1697-1770) publica *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani* (Tablas del esqueleto y músculos del cuerpo humano). Grabados realizados por Jan Wandelaar (1690-1759).
- 1766-1771 Honoré Fragonard prepara 700 desollados para el *Museo de la Escuela Veterinaria de Alfort*.
- 1767 Henri Fouquet, en su libro *Essai sur le pouls par rappot aux affections des principaux organes*, realiza ilustraciones de los diferentes pulsos.
- 1771-1814 Esculturas de *La Specola* (800 aproximadamente), encargadas a los maestros Felice Montanta, Clemente Susini y Paulo Mascagni, que realizaron a partir de una serie de disecciones entre los años
- 1769 François Marquet, en su obra *Nouvelle méthode facile et curieuse, pour connaître le pouls par les notes de la musique*, establece la correspondencia entre el latido de un corazón saludable y los compases de un minué.
- 1796 Aparición de la litografía

- 1780 Auge del Corazón de Viana, joya típica de la orfebrería portuguesa, muy presente sobre todo en el norte del país desde finales del siglo XVIII hasta el XIX y que todavía perdura en la actualidad.
- 1816 Primera fotografía, obtenida por Joseph Nicéphore Niépce.
- 1818 James Blundell realiza las primeras transfusiones entre sangre humana a mujeres con hemorragia postparto.
- 1829 Se publica el primer artículo hablando de una vida humana salvada por una transfusión sanguínea, e irá acompañado de una ilustración.
- 1831-1854 Se publica el *Tratado completo de anatomía humana*. De Bourguery. Con ilustraciones de Nicolas Henri Jacob. Consta de 726 litografías coloreadas a mano.
- 1837 Primera imagen obtenida con una cámara fotográfica acoplada a un microscopio.
- 1850-1890 Se popularizan enormemente las postales de San Valentín con corazones impresos.
- 1856 Se oficializa el culto al Sagrado Corazón de Jesús, bajo el pontificado de Pío IX.
- 1870 J.J. Woodward (1833-1884), consigue realizar fotografías microscópicas de tejidos sanguíneos o capilares. Dichas imágenes son publicadas en 1871, en *Report to the Surgeon General of the United States Army on an improved Method of Photographing Histological Preparations by Sunlight*
- 1888 Ramón y Cajal (1852-1934), publica *Manual de Histología Normal*, en la que aparecen dibujos de los capilares del miocardio.
- 1894 Max Brödel (1870-1941), comienza a trabajar para el Hospital John Hopkins, realizando ilustraciones en blanco y negro, con carboncillo y lápiz.
- 1901 Karl Landsteiner (1868-1943) descubre los grupos sanguíneos A y B. El O se descubrirá en 1910.
- 1915 Richard Lewisohn formula la proporción adecuada de citrato de sodio como anticoagulante sanguíneo.
- 1924 Ortega y Gasset pronuncia la conferencia *Vitalidad, alma, espíritu*, en la que destacó la resurrección de la carne como ingrediente fundamental del cuerpo.
- 1925-1930 Ernst Ruska y Max Knoll desarrollan el primer microscopio electrónico. Se consiguen imágenes 5100 más potentes que los mejores microscopios ópticos.
- 1939 *Las dos Fridas*. Frida Kahlo. Primera representación pictórica de un corazón relacionado con lo emocional desde un punto de vista subjetivo, y no con lo anatómico o lo sacro.

- 1965 Lennart Nilsson (1922), consigue fotografiar fetos humanos en gestación a través de un endoscopio. En 1969 comienza a utilizar el microscopio electrónico de barrido (MEB)
- 1974 Se convoca por primera vez el concurso de fotografía microscópica *Nikon Small World*.
- 1976-78 *Siluetas Works*. Ana Mendieta.
- 1985-87 Dibujos con corazones planos, de Keith Haring.
- 1989 Primera plastinación de un cuerpo humano, llevada a cabo por Von Hagens (1945).
- 1990 Publicación del primer atlas de Frank Netter (1906-1991). Ilustraciones a color realizadas en gouache y lápices de colores.
- 1993 *Pénétration*. Annette Messager.
Blutclip (Clip de sangre). Pipilotti Rist.
- 1991-2011 Serie *Self*. Marc Quinn
- 1994 *Hanging Heart*, Jeff Koons.
- 2000 *Prohibido el cante*. Pilar Albarracín.
Blood. Anish Kapoor.
- 2001 *Rivers and tides*. Andy Goldworthy.
Capilares. Javier Pérez.
- 2004 *Lunares*. Pilar Albarracín
Huecos del alma. Beth Moysés.
Mutaciones. Javier Pérez.
- 2005 *Casino*. Annette Messager.
Sentimental Vein. Adoka Niitsu.
- 2006 *El periodo*. Eulalia Valldosera.
Serie *Patuá*. Sonia Gomes.
Corazón Independiente Rojo. Joana Vasconcelos.
Paisaje Interior. Javier Pérez.
- 2007 *An absence of assignable cause*. Barthi Kher.
Lecho rojo. Beth Moysés.
Erratic Swellings. Elissa Cox.

- 2008 *Visceralab*. Alison Petty Raguette.
Cross Section. Alison Petty Raguette.
Heart. Liz Bachhubber.
Um Lugar (instalación). Sonia Gomes.
Heart Throb. Elissa Cox.
- 2009 *All you need is love, love, love*. Damian Hirst.
- 2009 *Sangro pero no muero*. Isa Sanz
- 2010 *El mundo entero es medicina*. Pamen Pereira.
Circleprototemple. Ernesto Neto.
- 2011 *Leviatan*. Anish Kapoor.
Blood. Jordans Eagles.
The face of another. Oleg Dou
Anatomical Denim. Anne Wolf.
Corazón extraño y Cordis. Vesna Jovanovic.
No consigo. Guillermo Mora.
- 2012 *Sincronizando hilos y rizomas*. Chiharu Shiota.
Entre tú y yo. Guillermo Mora.
Croacia. Bosco Sodi.
Serie Torçao. Sonia Gomes.
The best intentions. Tiffany Bozic.
Lifeforce. Jordan Eagles.
- 2013 *Vitality*, Tiffany Bozic.
- 2014 *Corazón secreto*. Jaume Plensa.
Reticulae Natura. Javier Pérez.

A red, branching graphic resembling a tree or a network of veins, starting from the top center and spreading outwards and downwards across the page.

Bibliografía

Bibliografía

- . ACEBES JIMÉNEZ, Ricardo (1995). *Subjetividad y mundo de la vida en Husserl y Merleau-Ponty. Historia, cuerpo y cultura*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filosofía.
- . AGUILAR GARCÍA, Teresa (2011). *Cuerpo y Texto en la Cultura Occidental*. Ed. Devenir. Madrid.
- . AGUILAR GARCÍA, Teresa (2013). *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*. Ed. Casimiro. Madrid.
- . AISEN SON KOGAN, Aida (1981). *Cuerpo y persona. Filosofía y Psicología del cuerpo vivido*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México D.F.
- . AKBARNIA, Ladan y LEONI, Francesca (2010). *Light of the sufis. The mystical arts of Islam*. The Museum of Fine Arts. Houston.
- . ALASTAIR, I.M. Rae (1998). *Física Cuántica: ¿Ilusión o Realidad?*. Ed. Alianza. Madrid.
- . ALÁEZ CORRAL, Máximo (2011). *Cuerpos reales, cuerpos figurados. Algunas reflexiones en torno a la representación artística feminista y angloamericana del cuerpo femenino*. Ed. KRK. Oviedo.
- . ALIAGA, Juan Vicente (2004). *Arte y cuestiones de Género*. Ed. Nerea, S.A., San Sebastián.
- . ALLARD, Geneviève y LEFORT, Pierre (1998). *La máscara*. Ed. Fondo de Cultura económica. México D.F.
- . ALVAREZ, Lluís Xabel (2006). *Estética de la confianza*. Ed. Herder. Barcelona.
- . ANFAM, David (2009). *Anish Kapoor*. Ed. Phaidon. London.
- . ARIS, Alejandro (2002). *Medicina en la pintura*. Lunwerg Editores. Barcelona.
- . ARNHEIM, Rudolf (1994). *Arte y percepción visual*. Ed. Alianza, Madrid.
- . ARDENNE, Paul (2001). *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du XXème siècle*. Ed. Du Regard. París.
- . BARÓN FERNÁNDEZ, José (1973). *Historia de la circulación de la sangre*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid.
- . BAUDRILLARD, Jean (1993). *Cultura y Simulacro*. Ed. Kairos. Barcelona.
- . BECH, Josep M^a (2005). *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*. Ed. Anthropos. Barcelona.
- . BELL, Julian (1998). *¿Qué es la pintura? Representación y Arte Moderno*. Ed. Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores. Madrid.
- . BOURGERY, J.N y JACOB, N.H. (2005). *Atlas d'anatomie et de chirurgie*. (Edición facsímil de la de 1831-1854). Ed. Ergon. Madrid.
- . BOYADJIAN, N. (1985). *The heart. Its History, its Symbolism, its Iconography and its Diseases*. Esco Books. Antwerp, Belgium.
- . BREA, José Luis (2004). *El tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Ed. Ad Hoc. Murcia.
- . BRETON LE, David (2002). *La sociología del cuerpo*. Ed. Claves-Dominios. Buenos Aires.
- . BRETON LE, David (2008). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires.
- . BRETON LE, David (2010). *Cuerpo sensible*. Ed. Metales Pesados. Santiago de Chile.
- . BRETON LE, David (2011). *Adios al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*. Ed. La Cifra. México.
- . BUSSAGLI, Marco (2006). *El cuerpo humano. Anatomía y simbolismo*. Ed. Electa. Barcelona.
- . BUTLER GREENFIELD, Amy (2010). *Un rojo perfecto. Imperio, espionaje y la búsqueda del color del deseo*. Ed. Universitat de València. Valencia.
- . BOURGEOISE, Louise (2002). *Destrucción del padre, reconstrucción del padre: escritos y entrevistas, 1923-1997*. Ed. Síntesis. Madrid.

- . CAILLARD, Roger (1994). *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Ed. Fondo de Cultura económica. México.
- . CAMPBELL, Joseph (2013). *Las extensiones interiores del espacio exterior*. Ed. Atalanta. Girona.
- . CAMPBELL, Joseph (2012). *Imagen del mito*. Ed. Atalanta. Girona.
- . CASSIRER, Ernst (1972). *Filosofía de las formas simbólicas* (I y II). Fondo de Cultura Económico. México D.F.
- . CIRLOT, J. Eduardo (2004). *Diccionario de Símbolos*. Ed. Siruela. Barcelona.
- . CORBIN, Alain (ed.) (2005). *Historia del Cuerpo*. Volúmenes I, II, y III. Ed. Taurus. Madrid.
- . CÓRDOBA, Soledad (2007). *La representación del cuerpo futuro*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2007.
- . CORTÉS, José Miguel G. (1996). *El cuerpo mutilado. La angustia de la muerte en el arte. Arte, estética y pensamiento*. Generalitat Valenciana. Valencia.
- . CRARY, Jonathan (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Ed. Cendeac. Murcia.
- . CRICK, Francis (1994). *La búsqueda científica del alma. Una revolucionaria hipótesis para el siglo XXI*. Ed. Debate. Madrid.
- . CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. (2004). *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Ed. Tabularium. Murcia.
- . CHRABONNEAU-LASSAY, L. (1983). *Estudios sobre simbología cristiana*. Ed. de la Tradición Unánime. Barcelona.
- . CHRABONNEAU-LASSAY, L (1996). *El bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Ed. José J. De Olañeta. Palma de Mallorca.
- . CHEVALIER, J. Y GHEERBRANT, A. (2007). *Diccionario de los símbolos*. Ed. Herder. Barcelona.
- . COLL-PLANAS, Gerard (2012). *La carne y la metáfora. Una reflexión sobre el cuerpo en la Tª Queer*. Ed. Egales. Madrid.
- . CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. (2004). *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Ed. Tabularium. Murcia.
- . DE BUSTOS, Eduardo (2000). *La metáfora. Ensayos transdisciplinares*. Ed. Fondo de Cultura Económica, U.N.E.D. Madrid.
- . DAMASIO, Antonio (2009). *El error de Descartes*. Ed. Drakontos. Barcelona.
- . DAMASIO, Antonio (2010). *Y el cerebro creó al hombre*. Ed. Destino. Barcelona.
- . DAWKINS, Richard (2008). *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*. Ed. Salvat. Barcelona.
- . DELEUZE, Gilles (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Ed. Arena. Madrid.
- . DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2009). *El anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Ed. Paidós. Barcelona.
- . DIDI-HUBERMAN, Georges (2013). *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*. Ed. Sans Soleil. Barcelona.
- . ELÍADE, Mircea (1994). *El mito del eterno retorno*. Ed. Alianza. Barcelona.
- . ELÍADE, Mircea (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Ed. Paidós Orientalia. Barcelona.
- . ERWING, William A. (1996). *El cuerpo*. Ed. Siruela, S.A. Madrid.
- . FEHER, Michel (ed.) (1992). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano I, II y III*. Ed. Taurus, Madrid.
- . FERGUSON, George (1955). *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Ed. Emecé. Buenos Aires.
- . FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva (2006). *Anish Kapoor*. Ed. Nerea. Madrid.
- . FINTZ, Claude (ed.) (2008). *Les imagineries du corps en mutation. Du corps enchanté au corps en chantier*. Ed. L'Harmattan. París.
- . FOUCAULT, Michel (1999). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Ed. Siglo XXI. México
- . FOUCAULT, Michel (2005). *Historia de la sexualidad (I y II)*. Ed. Siglo XXI. Madrid.
- . GILMORE, Robert (2006). *Alicia en el País de los Cuantos. Una alegoría de la Física Cuántica*. Ed. Alianza. Madrid.
- . GALINDO, Inocencio y MARTÍN, José Vicente (eds.) (2008). *Imagen y conocimiento. Tradición artística e innovación tecnológica*. Ed. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia.

- . GAU PUDELKO, Sabina (2013). *El proceso de creación artística: diálogo con lo inefable*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- . GARDNER, Howard (1993). *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Ed. Paidós. Barcelona.
- . GODWIN, Gail (2004). *El corazón. Un itinerario por sus mitos y significados*. Ed. Espasa. Madrid.
- . GOLDING, John (2004). *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Ed. Turner. Fondo de Cultura Económica. Madrid.
- . GOOCH, Stan (2008). *The Neanderthal Legacy. Reawakening Our Genetic and Cultural Origins*. Ed. Inner traditions.
- . GOSWAMI, Amit (2011). *La Física del Alma. El libro cuántico de la vida, la muerte, la reencarnación y la inmortalidad*. Ed. Obelisco. Barcelona.
- . GREEN, Brian (2006). *El Universo Elegante*. Ed. Crítica. Barcelona.
- . GROSZ, Elisabeth (1994). *Volatile Bodies. Toward a corporeal feminism*. Ed. Indiana University Press.
- . GUASCH, Anna M^a (2005). *El arte último del S.XX. Del Postminimalismo a lo Multicultural*. Alianza Editorial. Madrid.
- . GUÉDON, René (1995). *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada*. Ed. Paidós Orientalia, Madrid.
- . HARAWAY, J.: Donna (1995). *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ed. Cátedra. Madrid.
- . HARPUR, Patrick (2013). *La tradición oculta del alma*. Ed. Atalanta. Girona.
- . HILLMAN, David y MAZZIO, Carla (1997). *The body in parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. Ed. Routledge.
- . HILLMAN, James (2005). *El pensamiento del corazón*. Ed. Siruela. Madrid.
- . HOYSTAD, Ole Martin (2007). *Historia del corazón. Desde la Antigüedad hasta hoy*. Ed. Lengua de Trapo. Madrid.
- . HUIZINGA, Johan (1985). *El otoño de la Edad Media: estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Ed. Alianza. Madrid.
- . INCIARTE, Fernando (2004). *Imágenes, palabras, signos. Sobre Arte y Filosofía*. Ed. Universidad de Navarra. Pamplona.
- . IVINS, W.M. (1975). *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- . JACQUART, D. y MICHEAU, F. (1996). *La Médecin Arabe et l'Occident Médiéval*. Ed. Maisonneuve et Larose. Paris.
- . JAQUET, Chantal (2001). *Le corps*. Ed. Presses Universitaires de France (PUF). Paris.
- . JIMÉNEZ, J (1993). *Cuerpo y tiempo: la imagen de la metamorfosis*. Ed. Destino. Barcelona, 1993.
- . JOHANNINSSON, Karin (2006). *Los signos. El médico y el arte de la lectura del cuerpo*. Ed. Melusina. Barcelona.
- . JUNG, Carl G. (2002). *El hombre y sus símbolos*. Ed. Caralt. Barcelona.
- . JUNG, E. y VON FRANZ, M.L. (2005). *La leyenda del Grial desde una perspectiva psicológica*. Ed. Kairós, Barcelona.
- . KOGAN, Jacobo (1971). *Arte y metafísica*. Ed. Paidós. Buenos Aires.
- . KRISTEVA, Julia (1989). *Podere de la perversión*. Ed. Siglo XXI, México.
- . KUSPIT, Donald (2007). *Emociones extremas. Phatos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*. Adaba Editores. Madrid.
- . KURIYAMA, Shigehisa (2005). *La expresividad del cuerpo y la divergencia de la medicina griega y china*. Ed. Siruela. Madrid.
- . LAIBI, Shaker (1998). *Soufisme et art visuel. Iconographie du sacré*. Ed. L'Harmattan. Paris.
- . LAÍN ENTRALGO, Pedro (1989). *El cuerpo humano. Teoría actual*. Ed. Espasa. Madrid.
- . LAÍN ENTRALGO, Pedro (1991). *Cuerpo y alma. Estructura dinámica del cuerpo humano*. Ed. Espasa Calpe. Madrid.
- . LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (2001). *Metáforas de la vida cotidiana*. Ed. Cátedra, Madrid.
- . LANEYRIE-DAGEN, Nadeije (2006). *L'invention du corps*. Ed. Flammarion, Paris.
- . LE GOFF, Jacques y TWONG, Nicolas (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Ed. Paidós. Barcelona.
- . LEHRER, Jonah (2010). *Proust y la Neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la Modernidad*. Ed. Paidós. Barcelona.

- . LÉVI-STRAUSS, Claude (2012). *Mito y significado*. Ed. Alianza. Madrid.
- . LEWINSON, Richard (1962). *Historia Universal del Corazón. Erótica, Simbólica, Quirúrgica, Fisiológica, Psicológica*. Ed. Aguilar. Ávila.
- . LEYRA, Ana M^a y MATAIX, Carmen (1992). *Arte y Ciencia. Una visión especular*. Ed. La Palma. Madrid.
- . LIPOVETSKY, Gilles (1999). *La tercera mujer*. Ed. Anagrama. Barcelona.
- . MARIÉ, Eric (2011). *Le diagnostic par les pouls en Chine et en Europe: Une histoire de la sphygmologie des origines au XVIII siècle*. Ed. Springer. París.
- . MERLEAU-PONTY, Maurice (2009). *Fenomenología de la percepción*. Ed. Altaya. Barcelona.
- . MARDONES, José M^a. (2000). *El retorno del mito*. Ed. Síntesis. Madrid.
- . MARTÍN J.V. y GALINDO I. (eds.) (2008). *Imagen y conocimiento. Tradición artística e innovación tecnológica*. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia.
- . MILES, Margaret R. (1992). *Carnal knowing. Female nakedness and religious meaning in the Christian West*. Ed. Burns and Oates. Boston.
- . MOI, Toril (1988). *Teoría literaria feminista*. Ed. Cátedra. Madrid.
- . MONTERO VILAR, Pilar (1999). *Cuerpo y arte. Percepciones corporales en la civilización occidental. 1970-1995*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- . MORÍN RODRÍGUEZ, Adela y MATEO DEL PINO, Ángeles (2011). *Grafías del cuerpo. Sexo, género e identidad*. Ed. Aduana Vieja. Madrid.
- . MOURE, Gloria (ed.) (1996). *Ana Mendieta*. Ed. Polígrafa. Barcelona.
- . NANCY, Jean-Luc (2006). *La mirada del retrato*. Ed. Amorrortu. Buenos Aires.
- . NEAD, Lynda (1998). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Ed. Tecnos. Madrid.
- . NEUMAN, Erich (2009). *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Ed. Trotta. Madrid.
- . OLDMEADOW, Harry (2012). *Mircea Eliade y Carl G. Jung. Reflexiones sobre el lugar del mito, la religión y la ciencia en su obra*. Ed. José J. de Olañeta. Barcelona.
- . ORTEGA Y GASSET, José (2004). *Obras Completas*. Ed. Taurus. Madrid.
- . PANOFKY, Erwin (1991). *El significado en las artes visuales*. Ed. Alianza. Madrid.
- . PERA, Cristóbal (2006). *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Ed. Triacastela. Madrid.
- . POUCELLE, M. Christine (1983). *Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen Age*. Ed. Flammarion. Paris.
- . PUENTE DE LA, Cristina (2003). *Avenzoar, Averroes, Ibn-al-Jatib. Médicos de Al-Andalus. Perfumes, ungüentos y jarabes*. Ed. Novatores. Madrid.
- . RAMÍREZ, Juan Antonio (2003). *Corpus Solus, para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Ed. Siruela. Madrid.
- . RIERA, Juan (1986). *Juan Valverde de Amusco y la Medicina del Renacimiento*. Universidad de Valladolid.
- . RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1999). *La Península Metafísica. Arte, Literatura y Pensamiento en la España de la Contrareforma*. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid.
- . ROUX, Jean Paul (1990). *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*. Ed. Península. Barcelona.
- . RUIDO, María (2002). *Ana Mendieta*. Ed. Nerea. Guipuzcoa.
- . RUIZ I ALTABA, Ariel (2001). *Paisajes embrionarios*. Ed. Actar. Barcelona.
- . RUMI, Yalal Al-Din (1997). *Poemas Sufíes*. Ed. Hiperion. Madrid.
- . RUMI, Yalal Al-Din (1998). *El Masnavi*. Ed. Edicomunicación. Madrid.
- . SALABERT, Pere (2003). *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Ed. Laertes. Barcelona.
- . SALABERT, Pere (2004). *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*. Ed. Cendeac. Murcia.
- . SAN BERNARDO (1984). *Sermones sobre el Cantar de los Cantares 20, Vol. V, BAC*, Madrid.
- . SARTORI, Giovanni (1998). *Homo videns*. Ed. Taurus. Madrid.
- . SCHWENK, Theodor (2009). *El caos sensible*. Ed. Rudolf Steiner. Madrid.

- . SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (1988). *Iconografía medieval*. Ed. Etor. San Sebastián.
- . SENNET, Richard (1997). *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Ed. Alianza. Madrid.
- . SERRES, Michel (1994). *El nacimiento de la Física en el texto de Lucrecio. Caudales y turbulencias*. Ed. Pretextos. Valencia.
- . SIMS, Michael (2004). *El ombligo de Adán: historia natural y cultural del cuerpo humano*. Ed. Ares y Mares. Barcelona.
- . SLOTERDIJK, Peter (2014). *Esferas I*. Ed. Siruela. Madrid.
- . SLOTERDIJK, Peter (2014). *Esferas III (Espumas)*. Ed. Siruela. Madrid.
- . STEINER, George (2008). *Nostalgia del absoluto*. Ed. Siruela. Madrid.
- . STEINER, Rudolf (2011). *El significado oculto de la sangre*. Ed. Obelisco. Barcelona.
- . SZCZEKLIK, Andrzej (2010). *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y del arte*. Ed. Acantilado. Barcelona.
- . SZCZEKLIK, Andrzej (2012). *Core. Sobre enfermos, enfermedades y la búsqueda del alma en la medicina*. Ed. Acantilado. Barcelona.
- . SIRAI, Nancy G. (1990). *Medieval and early Renaissance Medicine. An introduction to knowledge and practice*. Ed. The University of Chicago Press. Chicago.
- . TERVARENT DE, Guy (2002). *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Ed. del Serval. Barcelona.
- . TREVI, Mario (1996). *Metáforas del símbolo*. Ed. Anthropos. Barcelona.
- . TURNER, Victor (1980). *La selva de los símbolos*. Ed. Siglo XXI, Madrid.
- . VALÉRY, Paul (1999). *Piezas sobre arte*. Ed. La Balsa de la Medusa. Madrid.
- . VALÉRY, Paul (2010). *Discurso a los cirujanos*. Ed. Verdehalago. Mexico D.F.
- . VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, A. (1986). *Freud y Jung: exploradores del inconsciente*. Ed. Cincel, Madrid.
- . VERNANT, Jean Pierre (2001). *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*. Ed. Anagrama. Barcelona.
- . VIGOTSKY, L.S. (2003). *La imaginación y el arte en la infancia*. Ed. Akal. Madrid.
- . VISO, Olga (2008). *Unseen Mendieta*. Ed. Prestel. New York.
- . VORÁGINE, Santiago de la (2005). *La Leyenda Dorada*. Alianza Editórial. Madrid.
- . VV.AA. (1988). *Affaires de sang. Mentalités, Histoire des cultures et des sociétés*. Ed. Imago. París.
- . VV. AA. (2004). *Antropología, Historia y Arte de la Sangre*. Grupo Menarini. Madrid.
- . VV.AA. (2008). *Art Now. Volumen 2*. Ed. Taschen. Köln.
- . VV.AA. (2004). *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. Cendeac. Murcia, 2004.
- . VV.AA. (2007). *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad* (ed. Meri Torras). Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona.
- . VV.AA. (2005). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ed. Akal. Madrid.
- . VV.AA. (2002). *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. (eds. Antonio J. Navarro) Ed. Valdemar. Madrid.
- . VV.AA. (1992). *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI et XVII siècles*. Publications de La Sorbonne. París.
- . VV.AA. (1983). *Leonardo on the human Body*. Ed. Dover Publications. New York.
- . VV.AA. (2008). *Traces du sacré: relations entre art occidental et spiritualité au 20e siècle*. Centre Georges Pompidou. París.
- . ZEKIR, Semir (2005). *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Ed. La balsa de la Medusa. Madrid.

Catálogos:

- . ALIAGA, Juan Vicente (1995). Cat. Exp. *Formas del abismo. El cuerpo y su representación extrema en Francia.1930-1960*. Koldo Mitxelena. Donosti.
- . CLAIR, Jean (ed.) (1993). *L'âme et le corps. Arts et sciences. 1793-1993*. Galeries nationales du Grand Palais. Réunion des musées nationaux. Ed. Gallimard- Electa. Paris.
- . CORTÉS, José Miguel G.(1997). Cat. Exp. *El rostro velado. Travestismo e identidad en el Arte*. Koldo Mitxelena. Donosti.
- . NEMITZ, Barbara (ed.) (2006). *Pink. The exposed colour in Contemporary Art and Culture*. Ed. Hatje Cantz. Ostfildern.
- . VV.AA. (2006). *Anish Kapoor. My Red Homeland*. CAC Málaga.
- . VV.AA. (2004). *Anish Kapoor. Melancholia*. Musée des arts Contemporaines de la Communauté Française de Belgique au Grand Hornu. Hornu.
- . VV.AA. (2008) *Anish Kapoor. Past, present, future*. Institute of Contemporary Art. Boston.
- . VV.AA. (2009). *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*. Museo Guggenheim Bilbao. Bilbao y TF Editores, Madrid.
- . VV.AA. (2007). Cat. Exp. *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*. Museo Thyssen- Bornemisza. Ed. El Viso. Madrid.
- . VV.AA. (2002). Cat. Exp. *Ernesto neto. O corpo, nu tempo*. Centro Galego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela.
- . VV.AA. (2008). Cat. Exp. *Ingestum*, de Bigas Luna. IVAM. Valencia.
- . VV.AA. (2003). *Javier Pérez. Carré d'Art*. Musée d'art contemporain de Nîmes. Artium, centro-museo Vasco de arte contemporáneo. Francia.
- . VV.AA. (2012). *Joana Vasconcelos. Versailles*. Ed. Skira Flammarion. Portugal.
- . VV.AA. (2009). *Joana Vasconcelos*. Ed. Bial. Lisboa.
- . VV.AA. (2006). *Le corps dans les cultures méditerranéennes*. Université de Perpignan. Ed. Presses Universitaires. Perpignan.
- . VV.AA. (2010). *Muestra la herida. La enfermedad. Arte y medicina*. Fundación Luis Seoane. Pontevedra.
- . VV.AA. (2004) Cat. Exp. *Mutaciones-Metamorfosis. Javier Pérez*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.
- . VV.AA. (2006). Cat. Exp. *Paisajes Neuronales*. Fundación La Caixa. Barcelona.

Artículos:

- . AGÓS DÍAZ, Ainhoa (2012). "Christine de Pizán: un nuevo modelo de mujer medieval a través de las imágenes miniadas". (Trabajo de Fin de Máster). Universidad de La Rioja.
http://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE000199.pdf (16-10-2014)
- . ALMELA, Ramón (2007). "Kiki Smith en México; la materia hecha cuerpo", en *REVISTA CRITIC@RTE*. Puebla (México), Septiembre 2007.
<http://www.criticarte.com/Page/file/art2007/KikiSmithMexicoFS.html?KikiSmithMexico.html> (18-08-2010)
- . BARÓN FERNÁNDEZ, José (1971). "Ibn an-Nafis y la circulación de la sangre", en *MEDICINA & HISTORIA*, nº 4. Julio 1971. <http://www.fu1838.org/pdf/4-2.pdf> (03-01-2015)
- . BLANCH, Teresa (2002). "El arte imposible de la vida, Javier Pérez y Ana Laura Aláez", en *GRAN BILBAO*, nº 2, pp. 138-143. Bilbao.
http://javierperez.es/wp-content/uploads/2013/02/Blanch_Teresa-El_arte_imposible_de_la_vida.pdf (12-12-2014)
- . BLAS BRUNEL, Susana (2009). "Apología del resto. Una conversación con Guillermo Mora." entrevista realizada con motivo de la exposición individual de Guillermo Mora *De un soplo* en la Casa de la Entrevista de Alcalá de Henares en noviembre de 2009, pp. 25-32.
http://www.guillermomora.com/ESP/bibliografia_files/BLAS_Susana_Apologia%20del%20Resto%20%5Bentrevista%5D.pdf (20-12-2014)
- . BOHDE, Daniela (2003). "Skin and the search for the interior: the representation of flaying in the art and Anatomy of the Cinquecento", en *Bodily extremities. Preoccupations with the human body in early modern european culture*. Ed. Ashgate. England.
- . BOTELLA DE MAGLIA, Javier (2004). "Etimología del corazón", en *REVISTA ESPAÑOLA DE CARDIOLOGÍA*. Vol.57. Núm.04.
<http://www.revespcardiolog.org/es/etimologia-del-corazon/articulo/13059725/> (23-10-2011)
- . BULA CALDERÓN, Andrés Fernando (2012). "Aproximación histórica a la disección en la cátedra de Andrea Vesalio", en *MORFOLIA*, VOL. 4, nº 2. 2012. (Universidad Nacional de Colombia) <http://www.bdigital.unal.edu.co/35610/1/36000-148135-1-PB.pdf> (4-5-2012)
- . CANALDA I LLOBET, S. Y FONTCUBERTA I FAMADAS, C. (2008). "El Lagar Místico en época Moderna. Evolución, uso y significados de una imagen controvertida". Universitat de Barcelona.
<http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/811/781> (6-11-2014)
- . CÁRDENAS OÑATE, Marisol (2006). "Metáforas del cuerpo en la iconosfera contemporánea de las artes visuales". Texto curatorial del Salón Mariano Aguilera 2006 del Centro Cultural Metropolitano de Quito.
www.centrocultural-quito.com/.../2200.Metaforas_del_cuerpo_contemporaneo_en_las_artes_visuales_del_Ecuador.do (27-04-2010)
- . CARLINO, Andrea (2012) "The book, the body, the scalpel. Six engraved pages for anatomical treatises of the first half of the sixteenth century", en *RES*, nº 16. <http://historyofmedicine.wustl.edu/wp-content/uploads/2012/04/Carlino-1988.pdf> (7-10-2014)
- . CARMONA CARMONA, Francisco Manuel (2013). "La prensa mística como redención de las almas del Purgatorio. A propósito del lienzo de la Iglesia de San Francisco de Córdoba", en *ÁMBITOS* (Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades), núm. 30, pp.65-78.
- . CASTILLO, Omar Pascual (2009). "Ensayos breves para un desastre mayor (o anotaciones sobre cómo Guillermo Mora ejecuta una Pintura Procesual de la Caída)". Texto incluido en el catálogo de la exposición individual de Guillermo Mora *De un soplo*, realizada en la Casa de la Entrevista de Alcalá de Henares en noviembre de 2009. pp. 5-9.
http://www.guillermomora.com/ESP/bibliografia_files/PASCUAL_Omar_Ensayos%20breves%20para%20un%20desastre.pdf (23-10-2013)
- . CONDE-SALAZAR, Jaime (2011). "Un cuerpo que no está allí", en *EXIT*, nº 42 (El cuerpo como objeto). 2011.
- . COSTA, Malena (2008). "La propuesta de Merleau-Ponty y el dualismo mente/cuerpo en la tradición filosófica", en *A PARTE REI. REVISTA DE FILOSOFÍA*, nº 47. Madrid.
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/malena47.pdf> (3-5-2010)
- . COSTA da, Valérie y BERLAND, Alain (2006) "Entretien / Javier Pérez, Mutations", en *PARTICULES*, nº 17, Paris, France, December, 2006 / January, 2007
http://javierperez.es/wp-content/uploads/2013/02/Da_Costa_Valerie-entretien_2006.pdf (29-10-2012)

- . DELGADO CABRERA, Arturo (2011). "Sangre, arte cisorio y fuego: la representación del martirio en la pintura occidental". Capítulo de *Grafías del cuerpo: sexo, género e identidad*. pp. 35-38. Ed. Aduana Vieja. Valencia.
- . DÍAZ-GUARDIOLA, Javier (2009). "El tiempo de la pintura", en *Cada paso cuenta. XX Circuitos de Artes Plásticas y Fotografía*, Comunidad de Madrid. pp. 69-74. http://www.guillermomora.com/ESP/bibliografia_files/DIAZ%20GUARDIOLA_Javier_El%20tiempo%20de%20la%20pintura%20%5Bentrevista%5D.pdf (08.09.2014)
- . ESPERANZA GIL, Gloria (2008). "El Cuerpo en el espacio y el tiempo", en *REVISTA ESTUDIANTEL DE ARTES ESCÉNICAS UPN*, nº 1. <http://revistaescenicasupn.blogdiario.com/1203953400/> (07-08-2010)
- . ELBABA, Alejandra (2012). "Claves para la comprensión de El libro rojo, de C. G. Jung. Conversación con Bernardo Nante." En *Revista FORMA*, Vol. 05. Universidad Pompeu Fabra. <http://www.raco.cat/index.php/Forma/article/view/255512/342441> (17-09-2010)
- . ESCUDERO, Adrián (2007). "El cuerpo y sus representaciones", en *ENRAHONAR* 38/39. Universitat Autònoma de Barcelona. <http://www.raco.cat/index.php/Enrahonar/article/view/72483/82740> (21-09-2010)
- . FERRE, Lola (2003). "Avicena hebraico: la traducción del Canon de Medicina." Universidad de Granada. http://www.ugr.es/~estsemi/miscelanea/meah52/Lola_Ferre.pdf (3-10-2014)
- . GIOVANNI CASTELLANOS, Diego (2011). "Bases religiosas para la realización de autopsias en el judaísmo y en el islam", en *PERSONA Y BIOÉTICA*. julio - diciembre 2011. Universidad del Rosario, Bogotá. <http://www.scielo.org.co/pdf/pebi/v15n2/v15n2a06.pdf>.
- . GUENON, René (1999). "El corazón irradiante y el corazón en llamas", en *ESCRITOS PARA REGNABIT*. Milán-Turín. http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/g/Guénon-Escritos%20para%20Regnabit.pdf (10-10-2014)
- . CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly (1997). "Estado de Flujo, Felicidad y Creatividad", en *REVISTA THE FUTURIST*, Septiembre-Octubre 1997, pp. 8-12.
- . GONZÁLEZ CRUSSÍ, Francisco (2003). "Una historia del cuerpo". en *LETRAS LIBRES*, Nº 49 (EL CUERPO Y SUS METAMORFOSIS). Enero de 2003. <http://www.lettraslibres.com/revista/convivio/una-historia-del-cuerpo> (10-08-2014)
- . HWA, Charlotte y Aird, William C. (2007). "The history of the capillary Wall: doctors, discoveries, and debates", en *APS JOURNALS* (American Physiological Society). Noviembre 2007. <http://ajpheart.physiology.org/content/293/5/H2667> (15-1-2015)
- . JAHN, Andrea (2010). "Chiharu Shiota's Way into Silence: An Eternal Triangle in Art". <http://www.texte.chiharu-shiota.com/texte/drjahnenglisch.pdf> (05-09-2014)
- . KAUFMANN SALINAS, Sebastián (2013). "La metafísica de la experiencia humana de Gabriel Marcel." en *VERITAS*, nº 29. Marzo 2013. Universidad Alberto Hurtado (Chile) http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-92732013000100003 (12-08-2014)
- . KREBS, Ricardo (1993). "La idea de la personalidad en el pensamiento de Goethe", en *ESTUDIOS PÚBLICOS*, nº 49. http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1727_1308/rev49_krebs.pdf (1-08-2014)
- . LAGUNA GONZÁLEZ, Mercedes (2001). "Estrategias representativas de la demostración (formas de hacer ver)" en *Revista Lindaraja*. Granada. <http://www.realidadyfiction.org/argumentacion.htm> (10-11-2009)
- . LAÍN ENTRALGO, Pedro (2012). "La anatomía de Vesalio", en *BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-anatomia-de-vesalio/html/4eece60-1dda-11e2-b1fb-00163ebf5e63_6.html (2-2-2015)
- . LÓPEZ-CABRALES, María del Mar (2006). "Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta". *ESPÉCULO*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html> (5-6-2014)
- . MANTECÓN, Marta (2010). "Sangro, pero no muero". <http://www.isasanz.com/español/sobre-la-obra/sangro-pero-no-muero/>

- . MENDIETA, ANA (1996). "Escritos personales", en Moure, Gloria (ed.): *Ana Mendieta*. Polígrafa, Barcelona.
- . MUÑOZ, Reynon (2002). "Gunther Von Hagens. La fascinación del cuerpo" en *BABAB*, nº 12, marzo de 2002. Madrid.
<http://www.babab.com/no12/Gunther.htm> (08-06-2010)
- . NUBIOLA, Jaime (2000). "El valor cognitivo de las metáforas", en P. Pérez-Illarbe y R. Lázaro (eds.), *Verdad, bien y belleza. Cuando los filósofos hablan de los valores*, Cuadernos de Anuario Filosófico nº 103, Pamplona. pp. 73-84.
<http://www.unav.es/users/ValorCognitivoMetaforas.html> (3-5-2010)
- . OVERNEY, Normand y OVERNEY, Gregor (2011). "The history of photomicrography. Marzo de 2011.
http://www.microscopy-uk.org.uk/mag/artmar10/history_photomicrography_ed3.pdf
- . PACE-ASCIK, Pia (2006). "Max Brodel (1870-1941): his artistic influence on surgical learning at John Hopkins Medical School". University of Ottawa.
<http://www.med.uottawa.ca/historyofmedicine/hetenyi/pace.htm#02>
- . PERA, Cristóbal (2002). "La primera mirada al interior del cuerpo humano en el Renacimiento", en *Cuadernos Hispánicos*, nº 620, febrero de 2002. Madrid.
- . PÉREZ CARREÑO, Francisca (2007). "El Poder de las Metáforas", en *The Paideia Project*. Boston.
<http://www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestPere.htm> (23-10-2009)
- . PÉREZ RIOBELLO, Asier (2008). "Merleau-Ponty: percepción, corporalidad y mundo", en *EIKASIA; REVISTA DE FILOSOFÍA*, año IV, Nº 20.
<http://www.revistadefilosofia.com/20-06.pdf> (30-04-2010)
- . RIBAL Pilar (2009). "Javier Pérez: monstruos y crisálidas, o el hombre y sus nuevos cuerpos en el objeto y la materia", en *art.es International Contemporary Art*, nº 32 (May), pp 39 – 44, Madrid.
<http://javierperez.es/wp-content/uploads/2013/04/RibalPilar-Javier-Pérez-monstruos-y-crisálidas.pdf>
- . ROEBROEKS, Wil (2014). "Neandertal Demise: an archaeological analysis of the modern human superiority complex". University of Leiden.
<http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0096424> (2-2-2015)
- . ROLNIK, Suely (2010). "Geopolítica del chuleo", en *BRUMANIA*. Madrid.
<http://www.brumaria.net/textos/Brumaria7/13suelyrolnik.htm> (21-08-2010)
- . RODRÍGUEZ, Marcelo (2011). "Con la música en el corazón", en *PÁGINA 12*. ENERO DE 2011.
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/futuro/13-2464-2011-01-10.html>
- . SAN MARTÍN, Francisco Javier (2005). "Cuerpos extraños, Javier Pérez", en *ARTE Y PARTE* nº 54, diciembre-enero de 2005.
<http://www.revistasculturales.com/articulos/6/arte-y-parte/235/1/cuerpos-extranos-javier-perez.html> (12-03-2010)
- . SCALITER, Juan (2014). "La sangre es el espejo del alma", en *QUO*, enero de 2014. <http://www.quo.es/salud/la-sangre-es-el-espejo-del-alma> (04-02-2014)
- . SCRIBANO, Adrián y VERGARA MATTAR, Gabriela (2009). "Feos, sucios y malos: la regulación de los cuerpos y las emociones en Norbert Elías", en *CADERNO CRH*, vol.22, nº56. Brasil.
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-49792009000200014
- . SIERRA, Carlos H. (2009). "Merleau-Ponty y la opacidad del cuerpo. Analogías con la epistemología correlativa china" en *EUSKADIASIA*, Asociación Vasca de Estudios Orientales.
http://www.euskadiasia.com/ESTUDIOS_ORIENTALES/DOCUMENTOS/_merleau_ponty_y_la_opacidad_del_cuerpo.html (11-08-2010)
- . SOLANS BLANCO, Piedad (1998). "El cuerpo, la máscara y la piel. Identidades femeninas." Conferencia inaugural del *Primer encuentro entre grabadoras británicas y madrileñas*, organizado en el Círculo de Bellas Artes, Madrid.
<http://www.jugaresiempre.com/identidadesfemeninas.htm> (22-05-2010)
- . SOSSA ROJAS, Alexis (2011). "Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo", en *POLIS*, vol.10, nº 28, Santiago de Chile.
http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-65682011000100026&script=sci_arttext (11-08-2014)

. TORRE de la, Alfonso (2009). "La Belleza convulsa", en *En torno a lo transparente*, catálogo de la Exposición en El Corte Inglés, Madrid.

http://javierperez.es/wp-content/uploads/2013/02/de_la_Torre_alfonso-LA_BELLEZA_CONVULSA.pdf (30-3-2012)

. TORRENT Y GUASP, Francisco (2005). "La banda miocárdica ventricular de Torrent Guasp", en *MEDYNET*. Valencia.

<http://www.medynet.com/banda/indice.htm> (23-05-2013)

. TRISTÁN, Rosa M^a (2012). "Los neandertales usaban pigmentos de ocre antes que los humanos modernos", en *EL MUNDO*, 24 de enero de 2012, Madrid.

<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/01/23/ciencia/1327323391.html> (23-06-2013)

. ROEBROEKS, Wil et al. (2011): "Use of red ochre by early Neandertals," en *PROCEEDINGS OF THE NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES* (PNAS). Vol. 106, n^o 6.

<http://www.pnas.org/content/early/2012/01/17/1112261109.abstract>

. WARNER, Malcolm (2007). "Retratos sobre el retrato", en Cat. Exp. *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*. Museo Thyssen- Bornemisza. Ed. El Viso. Madrid, 2007.

. ZALAUQUETT SEPÚLVEDA, Ricardo (2011). "Y de cómo el corazón se convirtió en el centro de la vida y de la espiritualidad del hombre", en *ARS MEDICA*. Revista de Estudios Médico Humanísticos. Vol. 14. N^o 14.

<http://escuela.med.puc.cl/publ/arsmedica/ArsMedica14/ComoCorazon.html>

Videos y/o películas:

. *Adobe y Oleg Dou*. https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=0ooPrqJ5in4

. *Blutclip*. Pipilotti Rist. <https://www.youtube.com/watch?v=0IX4FAP4DuY>

. *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1989). Película dirigida por GREENAWAY, Peter. Londres.

. *El mono desnudo* (1994). Película documental dirigida por MORRIS, Desmond. Londres. BBC.

. *El universo elegante* (2004). Serie documental de televisión, dirigida por MC MASTER, José y CORT, Julia. Boston. NOVA.

. Isa Sanz. *Sangro, pero no muero*.

<http://www.isasanz.com/español/obra/sangro-pero-no-muero-performance-art/>

. Javier Pérez. *Mutaciones* Palacio de Cristal.

https://www.youtube.com/watch?v=OLYfCQ8PL_c

. Jordan Eagles. *Blood and resin*.

<http://vimeo.com/58060196>

. Jordan Eagles. *Hemoglyphs (process)*

<http://vimeo.com/58060247>

. Jordan Eagles. *Blood Work*:

<https://vimeo.com/58065457>

. *La luna en ti: Un secreto demasiado bien guardado* (2009). Película documental dirigida por FABIANOVA, Diana.

<https://vimeo.com/40773282>

. L'home que va desplegar mil cors.

<http://www.ccma.cat/tv3/alcarta/programa/titol-video/video/900209/> (12-3.2011)

. *Ríos y mareas* (2008). Película documental dirigida por RIEDELSHEIMER, Thomas. Karma Films.

https://www.youtube.com/watch?v=m2JAV7g_gbM

. *Un viaje alucinante* (1966). Película dirigida por FLEISCHER, Richard.. TWENTIETH CENTURY FOX HOME ENTERTAINMENT.

. *Viaje al interior del cuerpo humano. La increíble transformación de nuestro organismo a lo largo de la vida* (2009). Película documental dirigida por WILLIAMS, Martin. NATIONAL GEOGRAPHIC.

. *Vida, muerte, vida*. Isa Sanz.

<http://www.isasanz.com/español/obra/sangro-pero-no-muero-foto-video/>

. *What the bleep do we know?* (2004). Película documental dirigida por ARNTZ, W., VICENTE, M. y CHASSE, B. Isaan Entertainment.

Entrevistas:

(consultadas entre el año 2010 y el año 2015)

. Artnet.fr: Annette Messenger

<https://www.youtube.com/watch?v=Ea8TVBG98e8>

. Annette Messenger in conversation with Rachel Kent

https://www.youtube.com/watch?v=K_qw1EJBGm8

. Bharti Kher -Chandigarh Lalit Kala Akademi-National Art Week of New Media.wmv

<https://www.youtube.com/watch?v=oRx2HS-jsbs>

. Barthi Kher interviewed by Marc Mayer

https://www.youtube.com/watch?v=jy3kdl_p3oc

. Barthi Kher interview. Biennale 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=FbYOBhtFjJs>

. Ernesto Neto: The edges of the world

<https://www.youtube.com/watch?v=rHy6luikM-U>

. Eulàlia Valldosera para El Cultural (2001).

http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=2682 (12-11-2014)

. Eulàlia Valldosera en una entrevista para El Cultural (2013).

<http://www.elcultural.es/noticias/buenos-dias/Eulalia-Valldosera/5391> (12-11-2014)

. From micro to macro and viceversa. A conversation between Agustín Pérez Rubio and Joana Vasconcelos.

http://www.joanavasconcelos.com/multimedia/bibliografia/JV2007_AgustinPerezRubio_ADIAC_EN.pdf

. La nueva cardiología. Entrevista al científico Francisco Fernández Avilés. (Programa REDES)

<https://www.youtube.com/watch?v=wqneratZO28>

. Marc Quinn. In your face: interview.

<https://www.youtube.com/watch?v=Vq4HuuA2AMY>

. Marc Quinn. Venezia 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=zKam3s0tbnA>

. Performance for the planet, summer 2001. Interview with Chiharu Shiota, by Didi Kirsten Tatlow.

<http://www.texte.chiharu-shiota.com/texte/ai.pdf> (06-09-2014)

. Pilar Albarracín.

<https://vimeo.com/61122200>

. Tranformations Exhibition. Barthi Kher Interview

https://www.youtube.com/watch?v=Zx_Hm1Oh_R4

Páginas web:

(consultadas entre el año 2010 y el año 2015)

<http://anishkapoor.com>

<http://www.annadumitriu.co.uk/>

<http://alison-ragguette.squarespace.com>

<http://bedelgeuse.tumblr.com>

<http://www.bodiestheexhibition.com/>

<http://www.boscosodi.com>

<http://www.brumaria.net>

<https://www.centrepompidou.fr/es>

<http://www.celinasaubidet.com/>

<http://www.cgac.org/>

<http://www.clinicadam.com/salud/6/19612.html>

<http://www.chiharu-shiota.com/en/>

<http://www.e-torredebabel.com/Enciclopedia-Hispano-Americana/V4/Celso-medico-biografia-D-E-H-A.htm>

<http://elissacoxstudio.com>

<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/01/23/ciencia/1327323391.html>
<http://www.estudiosvisuales.net>
<http://eulaliavalldosera.com>
<http://www.fkahlo.com/>
<http://www.gagosian.com/>
<http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk>
<http://www.guggenheim-bilbao.es>
<http://www.guggenheim.org/new-york>
http://www.guillermomora.com/ESP/Guillermo_Mora.html
<http://www.isasanz.com>
<http://jaumeplensa.com>
<http://javierperez.es>
<http://www.joanavasconcelos.com>
<http://www.jordaneagles.com>
<http://www.lehmannmaupin.com>
<http://www.lennartnilsson.com/>
<http://www.liz-bachhuber.com>
<http://www.marcquinn.com>
<http://musac.es/>
<http://www.museoreinasofia.es>
http://www.myspace.com/drawings_merelle
<http://olegdou.com/art/>
<http://www.pamenpereira.com>
https://www.perrotin.com/artiste-Bharti_Kher-39.html
<http://www.pilaralbarracin.com/home.htm>
<http://www.pipilottirist.net>
<http://www.ruizialtaba.com>
<http://www.saatchigallery.com>
<http://studio-annewolf.com>
<http://www.tate.org.uk>
<http://tiffanybozic.com>
<http://www.vesnaonline.com>



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES